

© 2012 Kristina I. Medina-Vilariño

GEOGRAPHIES OF TRANSIT: REPRESENTATIONS OF THE DOMINICAN BODY IN
CONTEMPORARY FILM AND LITERATURE

BY

KRISTINA I. MEDINA VILARIÑO

DISSERTATION

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy in Spanish
with a minor in Latin American and Caribbean Studies
and a minor in Latina/Latino Studies
in the Graduate College of the
University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012

Urbana, Illinois

Doctoral Committee:

Associate Professor Mariselle Meléndez, Chair

Associate Professor Dara E. Goldman

Assistant Professor Antonio Luciano Tosta

Associate Professor Arlene Torres, Hunter College

ABSTRACT

This dissertation examines the literary and cinematic constructions of Dominican bodies in the context of different geographical locations: the Dominican Republic, the United States, Puerto Rico, and Haiti. I argue that the artistic representations of these bodies are marked by issues of race, gender, and migration in which the Dominican body is always perceived in transit from one locality to another. The dissertation also looks at how colonial history and present-day economic structures affect the manner in which the main characters viewed their own bodies in relationship to others within very specific national spaces.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es la suma del trabajo de más de una persona, de las referencias bibliográficas y los materiales suplidos por tanta gente, del apoyo emocional de muchos amigos y familiares, al igual que de la ayuda de quienes en ocasiones me simplificaron las cotidianidades para las que no parece haber mucho tiempo cuando se está en este proceso.

Primero que todo, deseo darle las gracias a mi *advisor* Mariselle Meléndez. Su apoyo, tiempo, lecturas, correcciones y gran disposición de asumir este rol en condiciones extraordinarias fueron clave en el proyecto. Su visión desde los estudios coloniales aportó un ángulo diferente y original a mi propuesta inicial, y puso en mi cabeza preguntas que, de otra manera, tal vez nunca me hubiese planteado. Por eso y por mucho más, le estaré en deuda eternamente. Mil gracias también a Dara Goldman por su apoyo, lecturas y sugerencias. Los textos asignados en clase y las discusiones surgidas fueron la semilla inicial de esta tesis. Gracias a Arlene Torres por sus recomendaciones y lecturas, y por acercarme a las razones humanas del sujeto, sin refugiarme continuamente en la teoría, y porque de esa forma pude encontrar mi voz. Gracias a Antonio Luciano Tosta por su tiempo y sus valiosos consejos para hacer de mi trabajo un mejor proyecto de libro.

Thanks to Mary Ellen Fryer, Kathy Schilson, and Geraldine Moore for their patience and help during my time as a doctoral student and a graduate teaching assistant. Many thanks to Paula Carns for her help when I needed new books that were not yet available at our library. Gracias a Anayari Bastista, “the Word Perfect Queen,” por su ayuda con los formatos de la versión final de la tesis. Gracias a Pamela Cappas Toro, Daynali Flores, Dania Abreu, Mirelsie Velázquez y Katia Curbelo, mis bellezas boricuas tropicales, por, bah.... por tantísimas cosas: por compartir tantos momentos de crisis, por los coffee breaks, por ayudarme en el desahogo, por

enviarme noticias y fuentes de información constantemente, por las consultas gratis, por todas esas conversaciones alentadoras y llenas de inspiración. Gracias por ser hermanas y amigas todo este tiempo. Gracias a mi también hermana, prima y amiga del alma, Jaymmie Vilariño, por socorrerme sin preguntarme qué necesitaba. Jamás de los jamases olvidaré lo que hiciste por mí en un momento de necesidad. Gracias a Melvin Durán porque me ayudó sin conocerme, e hizo todo lo posible por conseguirme materiales cruciales en mi investigación. Gracias a Pilar Eguez Guevara por las conversaciones surgidas sobre nuestras ideas y por los materiales que me proporcionó en varias ocasiones. Gracias al artista Miguel Tió por permitirme utilizar su maravillosa obra en el primer capítulo. Gracias al departamento de Latina/ Latino Studies y al Centro de Estudios Latinamericanos y del Caribe de la Universidad de Illinois por su apoyo constante, y por toda la experiencia y conocimiento que obtuve en sus respectivos espacios.

Gracias a Lilly Martínez, Megan Kelly, Clara Valdano, Sally Perret y Carina Vásquez por su amistad y su ayuda siempre, por los buenos momentos que pasamos juntas y porque estuvimos en esto todas a la misma vez, lo cual nos sirvió de terapia grupal. Gracias a Yolo Hernández, Marcos Campillo, Claudia Holguín, Mar Soria e Irune del Río Gabiola por sus consejos y amistad todo este tiempo. Ustedes pasaron por este proceso antes que yo y aprendí muchísimo de ustedes, al saber que era posible terminar y que sólo había que mantener la calma, trabajar y recordar que hay luz al final del túnel. Gracias a Ann Abbot por toda su ayuda en el proceso de trabajo y en las clases que enseñé. Eres una de las personas más dulces, pacientes y gentiles que conozco.

Gracias a mi esposo, psicólogo, amigo y consejero académico, Sebastián Buset. Este camino hubiese sido incaminable sin ti. Gracias a mis padres, Ivonne Vilariño y Edwin Medina, por tanto. ¿Por dónde empezar sin quedarme corta? Tal vez sea imposible decirlo todo. Sin

ustedes, sin su esfuerzo, modelo, consejo, apoyo y ejemplo tal vez jamás hubiese tenido la oportunidad de hacer mis estudios graduados, ni hubiese entendido la importancia de la preparación académica, de ser constante y persistente. Gracias a mami porque fue mi primer y más fuerte ejemplo académico. Gracias a los dos porque fue gracias a los viajes en los que ustedes nos llevaron que inicié mi amor, interés y respeto hacia la cultura dominicana que hoy siento como mía también. Gracias a mis hermanas (esta vez de alma y sangre) Karla Angelic y Katia Isabel. Gracias a Karla por estar allí apoyándome en la defensa. Jamás podrás imaginar lo que eso significó para mí. Todavía se me aguan los ojos cuando lo pienso, de emoción, gracias. Gracias Katia porque siempre, aún en la distancia física que este proceso puso entre nosotras, siempre te he sentido muy presente, creyendo en mí y dándome tu dosis práctica de realidad y calma, tan diferente de mí y tan necesaria para balancearme en situaciones que pensaba como "de crisis." Gracias a titi Ramoni, mi madrina, por su amor y por siempre estar al pendiente de todo, por brindarme tanta confianza y respeto, por darme tanto y esperar nada a cambio. Gracias a mis hermanas, a mami y a titi Ramoni por el café boricua que me mandaron por seis años consecutivos y me siguen enviando.

Gracias a mis amigos. Gracias especiales a Adriana Molina, otra hermana más, por tanto, tanto, tanto... Por todas las reuniones, por las conversaciones, por los tips de Mac, por darme albergue, por los ricos postres, por los queques de cumple y esa mano amiga en las últimas semanas de locura en Champaign. Por siempre ser un hombro para llorar y un alma con quien reír e inventar. Gracias Eduardo Herrera por ser un maravilloso amigo, por las sonrisas, por contactarme con CLACS y con tanta gente maravillosa y tantos momentos musicales que llegaron gracias a él. Gracias Adriana Cuervo por todas esas noches de bailanta y alegría, por tu linda amistad siempre. Gracias Angelina por las fiestas y la confianza, gracias por prestar la

ocasión y la casa para construir memorias eternas acompañadas del Gran Combo, Sandunga, Fito Páez y Ricky Martin.

Gracias a todos esos familiares que han seguido mis pasos y no me permitieron aislarme, acercándose siempre su amor. Gracias Joyce Correa, Sebastián Mesa Correa, titi Neggy Edna Santos, titi Heidi Wys y titi Q (Zaida Hernández) por siempre tenderme su abrazo, su amor, su confianza y su apoyo. Y a todos aquellos que tal vez no he incluido y formaron parte de este proceso, muchas gracias. Gracias a mis profesores del Departamento de Estudios Hispánicos de la Pontificia Universidad Católica de Ponce, PR. Gracias especiales a Jaime Martel, Hilton Alers, María de los Milagros Pérez, Migdalia González, José Juan Báez, Lesbia Cruz, Ada Hilda Martínez, Mayra Gotay, Jose Raúl Feliciano y Olga Bizoso. Ustedes fueron mi gran impulso, ayuda e inspiración, lo suficientemente fuerte para durar hasta hoy.

Las palabras que se repiten en estos agradecimientos son amistad, amor, ayuda, consejo y apoyo... porque han sido muchos los que me tendieron el brazo para mantenerme en la carrera y llegar a la meta final que me propuse en mi primer año de bachillerato.

Gracias a la poesía que me puso en este camino. Gracias a todos los hermanos dominicanos que en mis viajes a la República Dominicana me han permitido entrar un poco en su cultura, desde sus perspectivas. Gracias a Hochimín por darme espacio para ser testigo de algunos de sus pasos a través de los años, e imaginarme el resto en mis estudios. Gracias a él porque estuvo muy presente en uno de estos capítulos, fue el rostro, la persona detrás de los libros y la película, el hilo que conectó mis pies académicos con el mundo real.

Más allá de los agradecimientos, esta tesis se la dedico a mis sobrinos. A ellos porque deseo que sepan que todo lo que nos proponemos es posible con mucho esfuerzo. No es necesario tener un doctorado para considerarse exitoso, pero sí es crucial trazarse un camino, ser

flexible, y a la vez, persistente y luchador. Tengan claro lo que desean en la vida, lo que les apasiona. Al final, eso es lo que vale. Tengan en mente que un ser humano siempre estará incompleto sin educación (formal o informal), lectura, arte, conocimiento, curiosidad y consideración por otras culturas. También se la dedico, con todo el respeto y amor del mundo, a la República Dominicana, a sus migrantes, a sus turistas, y a los que transitan de vez en cuando o permanentemente.

ÍNDICE

LISTA DE IMÁGENES.....	ix
CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN La República Dominicana y el cuerpo racializado en tránsito.....	1
CAPÍTULO 2 <i>Sand Key Pants Kids</i> : la colonialidad del deseo y el cuerpo masculino dominicano.....	12
CAPÍTULO 3 La familia como cuerpo enfermo: el discurso patológico y la herencia cultural en <i>Geographies of Home</i>	64
CAPÍTULO 4 El cuerpo dominicano y la ciudadanía flexible: representaciones dominicanas en la producción cultural puertorriqueña.....	110
CONCLUSIONES.....	155
OBRAS CITADAS.....	159

LISTA DE IMÁGENES

Fig. 1. “Motherland” por Eugenio Tió. New York, 2012.....	5
Fig. 2. Introducción de la película <i>Sanky panky</i>	28
Fig. 3. Caricatura tomada de Brennan (<i>Declarada Delirium Tremens</i>), 8 de diciembre 1994, “El amor del negrito.”.....	31
Fig. 4. Detalle. Intervención musical de las gringas en <i>Sanky panky</i>	34
Fig. 5. Detalle. Genaro lleva a la gringa al parque ceremonial indígena.....	42
Fig. 6. Detalle. Promoción del Hotel Barceló en la película.....	59
Fig. 7. "Naufragio dominicano." Publicado por <i>El Nuevo Día</i> en <i>Facebook</i> , el 5 de febrero del 2012.....	112
Fig. 8. "Los del barrio." <i>El nuevo día</i> . 3 de julio del 2011. Esta caricatura fue criticada por su alto corte racista hacia los dominicanos.....	123
Fig. 9. Detalle. “Sobrevivimos el Canal de la Mona.” Este mapa describe la trayectoria de un grupo de navegantes en su viaje desde Santiago, R.D. a Puerto Rico através del Canal de la (isla de) Mona. El mismo ilustra algunas de las condiciones marítimas (de vientos aliseos causante de fuerte oleaje) con las que se encuentran aquellos que se lanzan en yola. Imágen tomada de http://mona.yourwebnow.com/	126

CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN

La República Dominicana y el cuerpo racializado en tránsito

"ahogados todos del
Caribe
emisarios
de las naciones del paisaje
intermedio
...
disidentes de Trujillo, de
Batista, Duvalier
...
el mar es insaciable
morenito
...
el baile llama al hambre
necesaria
para que nuevos cuerpos
emigren
a esta casa del agua"

-Mayra Santos Febres
Boat people 2007

Los versos del poema de la autora puertorriqueña Mayra Santos Febres en el epígrafe aluden a las condiciones peligrosas del tránsito marítimo que han llegado a formar parte de la realidad diaria en la isla de La Española. El poema también refleja una racialización del mar Caribe que se inicia en el periodo de la colonización española (1492-1821). Como el primer momento histórico por antonomasia de viaje y transformación en el Caribe, la conquista sentó las bases para la clasificación de los cuerpos dominicanos porque creó una sociedad dominicana dividida por raza y lugar de nacimiento. Dentro del sistema laboral de la época los negros fueron utilizados mayormente para el trabajo físico menos remunerado. Las distinciones que se produjeron en aquel entonces aún tienen vigencia social en el país y la representación de sus cuerpos.

El segundo momento histórico que afectó la manera en que se iba a categorizar el cuerpo dominicano fue la ocupación haitiana de la República Dominicana entre 1822 y 1844 que siguió a la independencia de España. Dicho suceso incrementó las tensiones entre ambos países y motivó el espíritu anti-haitianista promovido más adelante por el gobierno para establecer una identidad dominicana. El tercer periodo histórico se caracterizó por la dictadura militar de Rafael Leonidas Trujillo (1930-1938, 1942-1961), las emigraciones masivas que siguieron a su caída, la intervención estadounidense de 1965 y el régimen también autoritario de Joaquín Balaguer (1960-1962, 1966-1978, 1986-1996).¹

Ambos gobiernos insistieron en la creación de una identidad dominicana, promovida por la literatura y la historia, basada en un supuesto cuerpo nacional homogéneo. La obra literaria de Balaguer, más específicamente *La realidad dominicana* (1941) y *La isla al revés* (1983), fué piezas claves en la construcción discursiva del organismo nacional dominicano porque legitimaron la posición trujillista anti-haitianista, xenofóbica e hispanista. Este tipo de ideología contrapuso la diferencia racial y cultural del dominicano blanco o mestizo ante la otredad haitiana afro-descendiente. La ideología anti-haitianista marcó la política, la mentalidad popular dominicana y en gran parte, la producción intelectual durante los siglos XIX y XX.²

El historiador Carlos D. Altagracia afirma que el discurso de Balaguer no sólo dividió ideológicamente aún más a la isla de La Española, sino que estableció un claro vínculo entre la

¹ Joaquín Antonio Balaguer Ricardo comenzó su carrera política antes que Rafael Leonidas Trujillo ascendiera al poder. Éste fue un útil servidor público durante el Trujillato, y en sus primeros años de presidencia fue percibido por la opinión pública como una marioneta de Trujillo. Su gobierno fue autoritario, pero menos sanguinario que el trujillista. En los siguientes capítulos abundaré sobre el régimen de Trujillo.

² La posición anti-haitianista se refleja en leyes que le niegan la ciudadanía a los niños descendientes de haitianos nacidos en la República Dominicana. Esta decisión es justificada por el gobierno mediante el párrafo 1 artículo 11 de la *Constitución de la República Dominicana*, utilizada para afirmar que bajo la ley, sus padres son considerados como sujetos "en tránsito," sin importar cuánto tiempo lleven viviendo en el país.

geografía, historia, identidad y el cuerpo dominicano (132-33). Altagracia añade que la historia del cuerpo dominicano ha sido trazada por su lucha contra "el cuerpo haitiano", ya que la misma insiste en "un enfrentamiento biológico en el que los rasgos haitianos" penetran la frontera del "cuerpo de la nación dominicana" (133). Estas expresiones demuestran que la representación discursiva de la geografía de la nación dominicana se ha desarrollado a la par de la construcción de un cuerpo dominicano mediatizado por la entrada a la isla del español durante la época de la conquista, luego del haitiano y finalmente, de los turistas e inmigrantes extranjeros que la han controlado económicamente después del periodo de independencia.

La inmigración haitiana a la República Dominicana y la presencia dominicana en el exterior han sido los ejes principales que han contribuido a la construcción discursiva de la identidad nacional en la isla en los siglos XX y XXI. La socióloga Liliana R. Goldin explica que cuando los individuos definen su identidad experimentan desplazamientos, relocalizaciones y un proceso de redefinición de sí mismos y de su comunidad (2). Goldin añade que las nuevas tecnologías y la globalización han contribuido a que los procesos de desplazamiento, exilio y asentamiento ocurran a nivel psicológico, social y cultural, y puedan operar en "casa" y en el "extranjero" (2). Sin embargo, habría que añadir la importancia de examinar el cuerpo dominicano como alegoría del espacio de la República Dominicana para entender la relevancia que el cuerpo en tránsito ha ocupado en las construcciones nacionales sobre la dominicanidad. Esta disertación propone llevar a cabo un acercamiento al estudio de la construcción discursiva de la identidad dominicana desde esta perspectiva, teniendo en cuenta la importancia que cobra el cuerpo como alegoría en este proceso.

Artistas, intelectuales, escritores y directores plasman en sus obras el momento del tránsito hacia otros entornos geográficos y el impacto de su contacto con otras nacionalidades.

El desplazamiento dentro del mismo país o hacia otros territorios nacionales en busca de trabajo contribuyó al desarrollo de discursos donde la representación del cuerpo dominicano permanece atada a su historia, cultura y economía. El pintor dominicano residente en New York, Miguel Tió, ilustra esta idea en "Motherland" (2012). [Véase Figura 1]. En esta pintura aparece el mapa de La Española, del lado dominicano de la isla, dibujado en forma de la figura de una mujer flotando en el océano de la cintura hacia arriba.³ La imagen destaca el cuerpo racializado de una dominicana (tal vez una mulata o negra) y su sistema sanguíneo, representativo en los ríos que se conectan con su corazón y desembocan en el mar. Sus brazos aparecen como penínsulas que simbolizan el movimiento del cuerpo de la República Dominicana y su capacidad de flotar y nadar.

La figura de este mapa aparece rodeada por los siguientes espacios marítimos: "Windward Passage," "Caribbean Sea," "Atlantic Ocean" y "Canal de la Mona," que se ubican justo alrededor de sus brazos y se conectan con los deltas de sus venas. La representación destaca la importancia de la migración y su aspecto corpóreo en la expresión cultural de la República Dominicana. También resalta la importancia del agua como algo fluido y en constante movimiento. La figura femenina está posicionada verticalmente y no mantiene la horizontalidad típica de un mapa, lo que alude al tránsito marítimo del cuerpo nacional. Sus ojos dan la impresión de que está dormida o muerta. El segundo escenario apunta a los dominicanos que mueren intentando salir de la isla y terminan en el fondo del mar. "Motherland" nos recuerda a los versos de Santos Febrés en el epígrafe los cuales destacan la imagen del cuerpo de la nación dominicana ahogado en un mar que llama y devora a los que intentan emigrar. Es

³ La ilustración fue escogida como el afiche oficial de la conferencia Transnational Hispaniola que tomó lugar el 12-15 de abril del 2012 en Rutgers University.

interesante notar que el mar funciona figurativamente como elemento de riesgo y peligro en constante asecho de aquellos que deseen transitar.



Fig. 1. "Motherland" Por Eugenio Tió. New York, 2012.

Las representaciones de Tió y Santos Febres demuestran una tendencia en la producción artística contemporánea desde fines del siglo XX en representar la República Dominicana mediante la retórica del cuerpo transeúnte como metáfora del país. Por "retórica del cuerpo" me refiero a los modos narrativos empleados por artistas y escritores para representar a los cuerpos desplazados como objetos maleables que transitan entre localidades y que se ven moldeados o transformados por el espacio en que se desenvuelven. Este tipo de retórica entrelaza la historia, política y económica del espacio nacional para inscribir al cuerpo como uno profundamente racializado. Como se demostrará a continuación, este tipo de narrativa se hace más prominente a raíz de las crecientes oleadas de emigración luego de la caída de Trujillo en 1961 y el incremento masivo del turismo en la década del setenta con la creación de la Dirección Nacional del Turismo.

La presente tesis examina la representación cinematográfica y literaria del cuerpo dominicano en el contexto de tránsito hacia tres lugares geográficos distintos: los hoteles de la

República Dominicana, Estados Unidos y Puerto Rico. El primer espacio destaca los efectos del tránsito local por razones laborales. El segundo es uno de los principales destinos migratorios dominicanos, en donde el cuerpo se ve afectado por una diversidad étnico-cultural que provoca resultados específicos en los sujetos. El tercero, también recibe un flujo constante de dominicanos, pero funciona de modo muy distinto, ya que en este caso la migración es marcada por relaciones intercaribeñas y ofrece la posibilidad para que los dominicanos visiten su país con más regularidad. Lo que conecta a todos estos espacios es la presencia del mar como ese otro espacio de certidumbre e incertidumbre en donde el tránsito se hace posible.

Mi estudio demuestra que las representaciones del cuerpo dominicano están marcadas por elementos de raza, género y migración en los que el cuerpo dominicano siempre aparece en tránsito entre localidades. Este proceso de tránsito determinará las transformaciones físicas y psicológicas que el cuerpo sufrirá en su intento de llegar a otro lugar. También se examina cómo la historia colonial y las estructuras económicas actuales afectan la manera en que los personajes principales perciben su corporalidad en relación a otros y en esos diversos espacios. En las obras a analizarse el cuerpo se presenta en su dimensión física, mental y espiritual, y se opone a la dicotomía cartesiana de cuerpo versus mente. Mi acercamiento crítico parte de las posturas teóricas de Elizabeth Grosz para reflexionar sobre el cuerpo en sus tres dimensiones como partes constituyentes de una unidad, y su relación con la sociedad en la que se incorpora (Grosz 21).

En el contexto de este estudio el cuerpo es considerado como un producto histórico y un ente dinámico que se ve afectado por el contexto y la cultura en que se desenvuelve o transita. En este sentido, Grosz, define el cuerpo como un lugar de inscripciones, producciones o constituciones sociales, políticas, culturales y geográficas (Grosz 23). El cuerpo es un producto cultural, por lo cual es importante considerar los aspectos físicos y sociales que le dan forma

(Grosz 23). Grosz aduce que la corporalidad no debe ser asociada con un sólo sexo o raza, porque entonces dicha identidad carga el peso de las otras (Grosz 22). Considerando las premisas de Grosz esta tesis ahonda en las construcciones de diferentes tipos de cuerpos desde múltiples puntos de vista y/o espacios: el cuerpo masculino del trabajador sexual en la zona turística dominicana, el cuerpo de la familia dominicana inmigrante en los Estados Unidos y la representación puertorriqueña del cuerpo dominicano migrante. Mi objetivo es apartarme de los estudios tradicionales que se enfocan exclusivamente en la construcción del cuerpo de la mujer afro-caribeña como objeto sexual y de consumo para el hombre blanco, para examinar esos otros cuerpos que apuntan a la desviación como lo son los que participan de la ambigüedad sexual o el cuerpo masculino hipersexualizado. No es mi interés enfocarme en un análisis de género exclusivamente, sino examinar la interacción entre los factores de clase, raza y sexualidad que marcan esos cuerpos en tránsito para demostrar que estos contrastan con los conceptos oficiales promovidos por el gobierno sobre el cuerpo nacional dominicano como uno culturalmente homogéneo, y racialmente diferente y superior al haitiano.

Las obras que analizo revelan el silenciamiento que caracteriza la producción cultural sobre la emigración dominicana que no viaja en yola.⁴ En algunos casos, las representaciones artísticas contemporáneas insisten en reproducir imágenes del cuerpo dominicano migrante como uno pobre, sin aludir a otros tipos de cuerpos en tránsito que emigran por razones profesionales o de estudios, ni a la población que gozan de una mejor posición económica o de medios legítimos para viajar a otros países. En otras ocasiones, las historias estudiadas denuncian el

⁴ Michel-Ralph Trouillot utiliza la expresión "silenciar el pasado" para referirse a los acontecimientos, versiones, sujetos y voces que no son incluidos en las historias oficiales de un país o época.

silenciamiento histórico que ha sido promovido en la República Dominicana sobre la influencia cultural africana en el país los textos estudiados, y resaltan la necesidad de vocalizar las manifestaciones de la afro-dominicanidad de los personajes y de sus familias.

Mi estudio también considera el efecto del contacto entre distintos tipos de cuerpos desde la transnacionalidad. Utilizo el término "transnacional" según lo define el antropólogo Jorge Duany para aludir a la construcción de unos "campos sociales densos a través de la circulación de personas, ideas, prácticas, dinero y productos" (20, 2011). El análisis de la representación de los cuerpos dominicanos transeúntes y cambiantes con relación al espacio de la República Dominicana y al contacto con otros grupos étnicos es pertinente porque el espacio geográfico se presenta como uno que socialmente está en constante flujo. Doreen Massey argumenta que el espacio se destaca por una red de relaciones sociales y de poder que se caracterizan por su dinamismo (2-3). Su definición guía mi acercamiento crítico a las obras que analizo en donde las modificaciones del cuerpo y su conexión con la historia, la política, la economía y la cultura del país al que está adscrito se manifiestan de diversas maneras. Entre otros conceptos críticos que guiarán mi análisis se encuentran: la identidad, la colonialidad, el imperialismo, la caribeñidad, el trauma y la ciudadanía flexible.

Por ejemplo, el segundo capítulo, "*Sand Key Pants Kids*: la colonialidad del deseo y el cuerpo masculino dominicano," examina la representación cinematográfica del cuerpo racializado y sexualizado del *sanky panky* dominicano a través del discurso de la colonialidad. Se explora la interacción entre las turistas norteamericanas en la isla y el trabajador sexual dominicano (*sanky panky*) como el eje que marca la representación de ese cuerpo masculino hipersexualizado. Siguiendo la postura crítica de Anibal Quijano centrada en su concepto de colonialidad, argumento que la relación entre la turista y el *sanky panky*, al igual que la

producción de la película y su mensaje, muestran una doble colonialidad marcada en el deseo sexual y en las ideologías imperiales que dominan la trama de la película.

El tercer capítulo, "El cuerpo dominicano familiar: el discurso patológico y la herencia cultural en *Geographies of Home*," analiza las imágenes del cuerpo dominicano de la familia como un organismo enfermo. Utilizando las teorías de Stuart Hall sobre la caribeñidad, Robert C. Scaer sobre el trauma, Sander L. Gilman sobre la locura y Julia Kristeva sobre la abyección, postulo que en la novela de Loida Maritza Pérez el silenciamiento del pasado histórico-cultural, la herencia racial y espiritual, y las memorias familiares marcan la construcción del cuerpo de la familia migrante como uno en crisis. Se examina cómo esa visión del cuerpo es articulada mediante la utilización de un discurso sobre la enfermedad que afecta las maneras en que los miembros de la familia lidian con su identidad como inmigrantes en los Estados Unidos. En esta novela el cuerpo se construye como una metáfora de la preservación y negación de la herencia cultural y la historia afro-dominicana suprimida por el Trujillato.

El cuarto capítulo, "El cuerpo dominicano y la ciudadanía flexible: representaciones dominicanas en la producción cultural puertorriqueña," estudia las obras de las cuentistas puertorriqueñas Ana Lydia Vega, Magali García Ramis y Lizette Gratacós Wys. Tomando en cuenta las ideas de Aihwa Ong sobre la ciudadanía flexible, se analiza cómo estas historias presentan la imagen de un cuerpo dominicano transeúnte en situaciones sumamente transnacionales e intercaribeñas como lo son el aeropuerto internacional de Puerto Rico, una barcaza a la deriva compartida con un cubano y un haitiano, y un puerto en la República Dominicana conocido por ser un punto de salida hacia Puerto Rico. Los personajes de estas historias van buscando unirse a otras comunidades nacionales en el extranjero porque esperan encontrar en ellas una mayor movilidad social. En este capítulo se muestran las maneras en que

el cuerpo dominicano en estas historias es concebido desde el discurso de la ciudadanía y cómo esa representación es mediatizada por las relaciones políticas entre la República Dominicana y Puerto Rico, y entre Puerto Rico y los Estados Unidos; concibiéndose el cuerpo en el entorno geográfico de Puerto Rico como amenazante e ilegal.

Las obras analizadas a continuación destacan el impacto del movimiento o el tránsito en la representación discursiva del cuerpo dominicano en el contexto de tres países que tienen sus propias políticas, historias migratorias y condiciones sociales. Examinarlos por separado nos permite mantener en perspectiva el aspecto humano del cuerpo transeúnte, recalcando así su materialidad. Cada obra nos lleva a considerar un panorama distinto y a cuestionar las motivaciones de un sujeto para actuar determinadamente, según la situación en la que se encuentra, los recursos a los que tenga acceso y sus ideologías. Estos factores marcan la representación que se articula del cuerpo dominicano en tres contextos espaciales diferentes.

La aportación de esta tesis a los estudios caribeños, y particularmente dominicanos, se halla en prestar atención a los efectos del movimiento y el proceso de tránsito en la representación de los cuerpos migrantes dominicanos como símbolos del espacio social, político e histórico de la isla de donde provienen. Aunque el campo de los estudios caribeños ha experimentado un *boom* del estudio de la transnacionalidad, poca atención se ha prestado a la manera en que la producción cinematográfica y literaria trata la temática de la migración con relación al tránsito y los efectos que tiene en las construcciones que se realizan del cuerpo dominicano. Por el contrario, los estudios caribeños sobre la migración y la diáspora suelen concentrarse exclusivamente en las comunidades formadas en el país destinatario o en las razones para salir de su país nativo, ignorando esos otros espacios de tránsito en que estos cuerpos interactúan en su búsqueda de un destino final como serían las costas, los hoteles, las

playas, los puertos, y el mar, en general .⁵ En suma, la importancia de examinar las construcciones del cuerpo dominicano a partir de estos espacios a la par de espacios más circunscritos como la casa o la yola, nos ayuda a entender el dinamismo que distingue a estas construcciones y a la visión del cuerpo dominicano como el de una nación transeúnte.

⁵ Solamente los estudios postcoloniales acerca del comercio de esclavos en el Caribe inquieren sobre la influencia del paso intermedio (*middle passage*) en la identidad caribeña surgida en el periodo colonial.

CAPÍTULO 2
Sand Key Pants Kids:
la colonialidad del deseo y el cuerpo masculino dominicano

"Ellos todos a una mano son de buena estatura de grandeza y buenos gestos, bien hechos. ...Las piernas muy derechas, todos a una mano, y no barriga, salvo muy bien hecha ... estos son muy simplices y muy lindos cuerpos de hombres... y ellos de muy buena gana le enseñaban a mi gente adónde estava el agua, y ellos mismos traían los barriles llenos al batel y se folgavan mucho de nos hazer plazer ... La gente ya era una con los otros ya dichos, de las mismas condiciones, y así desnudos y de la misma estatura, y daban de lo que tenían por cualquiera cosa que les diesen."

-Cristóbal Colón

En un blog dedicado a aconsejar viajeros, Maria Lennon informa a las mujeres en busca de compañía masculina sobre la posibilidad de darse una vuelta por el Caribe para satisfacer sus necesidades sexuales y románticas por un gasto tan mínimo que puede ser considerado "dirt cheap".⁶ Su reflexión sobre el tema del turismo sexual para mujeres surge a raíz de las películas *Heading South* (2005) y *How Stella Got her Groove Back* (1998). Ambas películas, una francesa-canadiense y la otra estadounidense, tienen en común una historia en la que las mujeres norteamericanas se lanzan al Caribe para escaparse en un viaje idílico lejos de aquello que las agobia en sus vidas cotidianas.

Una entrevista realizada a Tanika Gupta revela las actitudes halladas por parte de las mujeres que recurren a estos servicios en Jamaica.⁷ Su investigación, publicada en el periódico

⁶ Maria Lennon escribe columnas de consejos e información para viajeros para la compañía *online* de viajes Best Travel Store. Ella toma la expresión "dirt cheap" de la investigación realizada por Tanika Gupta sobre el turismo sexual en el Caribe.

⁷ Gupta es una escritora británica de origen bengalí. Entre sus obras más conocidas se encuentra *Sugar Mummies*. Esta obra explora el mundo de los *sanky pankis* y las turistas de Jamaica.

inglés *The Independent* bajo el título "Women who travel for sex: sun, sea, and gigolos," sobre el turismo sexual femenino en Jamaica muestra que muchas de estas mujeres: "... talk about how 'big' black men are and how they can go all night. It becomes such a myth that even the men now use it. There is this terrible mutual delusion going on. And you do find yourself thinking, 'We're not a million miles from slavery'." ⁸ En otra entrevista realizada por la periodista Lyn Gardner para el periódico inglés *The Guardian*, Gupta observa lo siguiente: "You can, of course, see it as white people colonizing and objectifying black sexuality. It's almost like a return to the slave days, with white women checking out the men's teeth, limbs and dicks before they buy". Sin embargo, ella clarifica que esto es solamente la mitad de la historia, ya que también se podría argumentar que los trabajadores sexuales objetifican a las turistas blancas quienes, a su vez, también están siendo explotadas. Las siguientes observaciones ponen en perspectiva la visión que tienen las turistas sobre los hombres caribeños, mayormente sobre los negros o mulatos, y cómo estos manipulan de manera consciente el estereotipo creados a través de prácticas y dinámicas coloniales. Al traer a colación la relación entre la esclavitud, la objetivación del hombre negro, el escrutinio de su cuerpo para fines utilitarios y la posibilidad de que estas prácticas constituyan un tipo de opresión racial, las periodistas subrayan el pensamiento colonialista que yace en la lógica del turismo sexual femenino

En este capítulo analizaré cómo en la película dominicana *Sanky panky* (2007) se construye la imagen corporal del trabajador sexual dominicano mediante el discurso de la

⁸ Este segmento de la entrevista a Tanika Gupta ha sido citada por múltiples medios electrónicos, por lo cual se dificulta determinar cuál fue la publicación original. El artículo de *The Independent* al que me refiero fue publicado electrónicamente el 9 de julio del 2006 y no cita el nombre del autor de manera clara. El párrafo de introducción ofrece la posibilidad de que la autora del artículo sea Liz Hoggard, una periodista británica que también trabaja para otros diarios, tales como *The Guardian*.

colonialidad, ya sea a través de los ojos de la turista o del habitante local.⁹ Para referirme al trabajador sexual masculino utilizaré el término *sanky panky*, el cual se refiere a hombres e jóvenes que se dedican a conquistar turistas mayormente europeas o norteamericanas a las que le ofrecen sus servicios sexuales y atención romántica a cambio de dinero o consideraciones materiales. Mi interés es demostrar que, en primer lugar, la relación entre el *sanky panky* con la turista se explica a través de la colonialidad del deseo (término que explicaré más adelante), y que en segundo lugar, la película revela una doble colonialidad tanto en la perspectiva que presenta, como en su producción misma.

Por esta razón la influencia de las narrativas coloniales será importante para entender mi análisis de la película *Sanky panky* en este capítulo. Si el Caribe ha sido caracterizado por su pasado colonial de esclavitud, explotación (física y sexual) y sociedades de plantación, entonces es imperativo considerar el peso que tienen los discursos coloniales originados en la conquista, (como lo es por ejemplo el de Cristóbal Colón) sobre las representaciones audiovisuales de los *sanky pankis* en la República Dominicana, ya que las imágenes raciales y la estructura económica reflejadas en esta película son indicios de un fenómeno social mayor.¹⁰ Es decir, el análisis del servicio de prostitución masculina disponible para el turismo femenino en el Caribe,

⁹ Una mirada hacia las investigaciones realizadas sobre el tema de la prostitución masculina en el Caribe también revela que la inmensa mayoría provienen del campo de las ciencias sociales y la antropología, mientras que están casi ausentes en los estudios literarios. Aunque se ha escrito bastante sobre la prostitución femenina caribeña, han sido pocas las investigaciones que se han hecho sobre el turismo sexual femenino en el Caribe. Entre las realizadas sobre la prostitución masculina desde el turismo sexual masculino y en el área de los estudios de género se distinguen las intervenciones críticas de Mark Padilla en *Caribbean Pleasure Industry* (2007). Por su parte, el tema del turismo sexual femenino en el Caribe ha sido mayormente representado en la cinematografía, lo cual hace meritoria y necesaria una mirada exhaustiva hacia el tema desde el campo de los estudios culturales.

¹⁰ Patricia Tomé presenta un análisis de *Sanky panky* desde el concepto de la dominicanidad, la masculinidad y los romances heterosexuales en la cinematografía dominicana. Ella argumenta que las primeras crónicas coloniales presentan al Caribe a través del prisma de la homogeneidad cultural y a la vez impulsaron "las primeras avenencias transnacionales en el carácter sociocultural de esta región caribeña"(387).

y en este caso, específicamente en la República Dominicana, requiere la consideración de los factores de poder, clase, género, raza, espacio y sexualidad, y sus intersecciones, siempre ancladas en las jerarquías establecidas por la colonialidad del poder. No obstante, es necesario diferenciar los términos "colonial" de "colonialidad," ya que la "colonialidad" nos ayudará a interpretar aquellos espacios en los que ocurren las situaciones coloniales. Las "situaciones coloniales" ocurren bajo la opresión económica, cultural y política de grupos raciales subordinados por otro grupo racial o étnico más dominante, sin precisar de la existencia de una administración colonial (Grosfoguel 320).¹¹ Es decir, el término "colonial" apunta a las estructuras sociales y políticas existentes en un sistema colonial (antes del periodo de independencia), mientras que "colonialidad" se refiere a los efectos contemporáneos de este sistema (después del periodo de independencia). Por lo tanto, tal como explica Grosfoguel haciendo eco de las ideas de Anibal Quijano, para hablar de colonialidad no es necesario que exista un sistema político colonial establecido en el momento, sino que es acertado referirse a la colonialidad en relación a los vestigios de la historia colonial latentes en la opresión de los grupos étnicos más desventajados –lo cual se alinea bajo los planteamientos teóricos principales del poscolonialismo (Grosfoguel 320).

Con esto en mente, algunos de las principales preguntas que responderé a continuación en este capítulo son: ¿Cómo se construye el cuerpo masculino del *sanky panky* dominicano en la película *Sanky Panky*? ¿En qué niveles opera el discurso de la colonialidad en esta película, tanto en el aspecto de la producción cinematográfica, como en el narrativo? ¿Cómo se representa la relación entre el imperialismo económico y la colonialidad? Y sobre todo, ¿qué revela el retrato

¹¹ Ramón Grosfoguel hace referencia en su distinción de *colonialidad* y *colonialismo* a Anibal Quijano para analizar las razones por las cuales algunas minorías en los Estados Unidos experimentan mayor movilidad económica que otras (316).

audiovisual del *sanky panky* dominicano y del caribeño en general? Los elementos que se destacarán en este análisis de la representación del cuerpo dominicano articulado en el discurso colonial del director son el cuerpo, el espacio, la raza y, por supuesto, la sexualidad. Más específicamente, la discusión principal se centrará en la relación de servicio y utilitaria que se desarrolla entre las turistas y los *sanky pankis*, y las razones que explican las decisiones del director en la representación de la misma.

Los conceptos teóricos que guían el siguiente análisis provienen mayormente de los estudios coloniales y poscoloniales, principalmente de las teorías del filósofo y psiquiatra caribeño Frantz Fanon sobre la construcción racial e ideológica del colonizado y del sociólogo Anibal Quijano sobre la colonialidad del poder. Sus propuestas son cruciales para explicar la dinámica que se establece a raíz de este intercambio de necesidades materiales y placeres físicos entre la turista y el *sanky panky* como una que emerge de los mitos sexuales, las dinámicas raciales y las estructuras económicas creadas por el discurso colonial. Con "discurso colonial" me refiero a la manera discursiva en que el colonizador fabricó y continúa fabricando al sujeto colonizado (Fanon 2, 1967).¹² La construcción social del hombre caribeño negro ha sido delineada y estigmatizada por la colonialidad del deseo que habita y que se alimenta del pasado colonial.

Partiendo de estos postulados argumento que la interacción de la turista y el *sanky panky* responde a aquello que llamo "la colonialidad del deseo," con este término hago eco de las teorías de Quijano para referirme a la prostitución masculina y al turismo sexual como producto y reflejo de las estructuras coloniales en el Caribe basadas en la sexualidad.¹³ Quijano explica

¹² Todas las citas de Frantz Fanon traducidas al español son de mi autoría.

¹³ En *Colonial Desire* Robert J. C. Young propone que la diferencia racial establecida en el proceso colonial por los europeos para distinguirse del sujeto colonizado produjo también un deseo subyacente de

que los ejes fundamentales de ese patrón de poder radican en la clasificación universal sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial (201). En Latinoamérica, la raza es entendida en su trasfondo colonial: "...how we view race today is shaped by how Europeans constructed a racial hierarchy during colonization, that is, racial classification was part of a system of exploitation ..." (Palacios 1). Así mismo, "la colonialidad del poder" también se refiere a la creación de sistemas culturales y económicos que caracterizan la distribución global neoliberal del capital y del trabajo mediante estructuras sociales creadas bajo la institución colonial (Quijano 201).

Cuando la división de poderes adquisitivos que surge de la repartición del capital es marcadamente desigual entre distintos grupos étnicos y/ culturales, y los países más poderosos tienen una influencia visible en un país de menor desarrollo económico, ocurre lo que Ralph William Souter ha definido como "imperialismo económico." ¹⁴ Este concepto apunta a la presencia de múltiples compañías extranjeras con un control desmedido sobre la economía local. Metafóricamente hablando y en el contexto de mi análisis se refiere a la presencia notable de turistas de una potencia económica mayor que tienen el poder adquisitivo para recurrir a los servicios de los trabajadores sexuales, utilizándolos como objetos de consumo. De esta manera,

convertirse en el otro colonizado. La aproximación de Young se centra en el ámbito erótico y, por ende, se realiza en la reproducción sexual entre colonizador y colonizado. Por lo tanto, el concepto que propongo se diferencia significativamente de la de Young, ya que en la colonialidad del deseo no requiere el deseo de convertirse en el otro, sino de poseerlo y utilizarlo para el placer sexual o el mejoramiento económico.

¹⁴ El término "imperialismo" se refiere a la dominación de unas naciones sobre otras mediante el uso de la fuerza militar, económica y/o política. El economista Raymond Williams argumenta que el imperialismo, como cualquier otra palabra que se refiera a conflictos sociales y políticos, no puede ser reducida semánticamente a un sólo significado en propiedad (160). Éste añade que su importancia histórica y la variedad de significados contemporáneos que se le asignan apuntan a procesos reales que deben ser estudiados en sus propios contextos y términos individuales (Williams 160).

los turistas sexuales sirven como sinécdoque para su país de origen, comprando las personas y objetificándolas. La colonialidad del deseo, entonces, ocurre en el momento en que todos los factores anteriores se unen: la retórica colonial, la colonialidad del poder, el imperialismo económico y los discursos coloniales esencialistas sobre la hypersexualidad asociada con ciertos grupos étnicos. Todos estos factores influyen y determinan las relaciones interpersonales entre el/la extranjero/a y el sujeto local caribeño. El poder adquisitivo que tiene el extranjero (la turista sexual en este caso) para acceder al cuerpo del hombre nativo junto al impulso de experimentar los mitos sexuales de la colonialidad son los ejes que mueven esa colonialidad del deseo. Pero, la colonialidad del deseo se mueve en más de una dirección, y nos ayuda a entender el valor utilitario que estos cuerpos se asignan uno al otro, haciendo que el *sanky panky* desee a la turista no por amor ni verdadera atracción sexual, sino porque sus características fenotípicas (rubia, blanca y de ojos azules, por ejemplo) equivalen para él a un estereotipo del imperio como salvación económica y movilidad social. En otras palabras, hacen que la desee no por quien es, sino por lo que él asume que le podría dar. O sea, la colonialidad del deseo funciona en ambas direcciones.

***Sanky panky*: historia y contexto**

Los sociólogos Edward Herold, Rafael García y Tony DeMoya describen a los *sanky pankys* como “...usually young and physically in good shape ... they ranged in age from 17 to 25 ... there are very few beach boy older than 25. The more successful beach boys have the ability to learn other languages easily and carry out a reasonable conversation in four or five different languages” (982).¹⁵ La apariencia física y la edad de un *sanky panky* sugiere la

¹⁵ Otros términos para referirse al *sanky panky* son *beach boy*, principalmente en Haití y otras islas del Caribe, y *rent-a-dread* en Jamaica.

capacidad y energía que puedan tener para satisfacer las necesidades y placeres sexuales de las turistas.

El *sanky panky* necesita hablar varios idiomas para asegurar la calidad de su negocio de intercambio transnacional en el Caribe. Denisse Brennan cuestiona las divisiones ontológicas entre el amor y la prostitución, y nos ofrece el contexto necesario para ubicar históricamente lo que se ilustra en las zonas turísticas de la República Dominicana:

One of the first groups of Sosúans who were reputed to “perform” at being in love with tourists were the sanky pankis. This first called *sankies*, in the mid-1980s, were young men in their late teens and early twenties who worked on the beach renting jet skis, beach chairs, umbrellas, and the like. Their trademark was bleached dread locks, as well as tanned and toned bodies. Sankies were known for wooing tourists. In this early stage of Sosúa’s tourism development, many of the female tourists were French Canadian and Canadian. These men did not work for cash, as did female sex workers, but for gifts, meals, and other expenses at the discretion of female tourists. (103)

Para un *sanky panky* es necesario tener un cuerpo joven y llamativo, y movilizarse por espacios playeros de recreación que faciliten la interacción con las turistas de manera casual. Sus cuerpos también están generalmente marcados por un peinado distintivo y por un bronceado que acentúa su conexión con la costa. En muchas ocasiones este estilo hace que el cuerpo masculino sirva como vitrina para un *performance* artificial que los ayude a manipular voluntariamente la mentalidad que promueve el turismo sexual femenino – ya sea que los *sanky pankis* reconozcan o no el discurso de la colonialidad que yace bajo esta transacción económica. El comportamiento de ellos se puede caracterizar como uno que participa de un "esencialismo

estratégico" (Spivak 205), porque, con el fin de obtener su objetivo material, *los sanky pankis* reproducen los estereotipos raciales y nacionales que las turistas reconocen; estos son marcas visibles de un exotismo íntimamente ligado a lo racial, que atrae a las mujeres extranjeras que recurren a sus servicios. Cabe destacar también que, como apunta Brennan, a diferencia de la prostitución femenina, estos hombres no trabajan necesariamente por dinero, sino que prestan sus servicios y toda su atención a cambio de comida, bebidas y otros favores materiales que no siempre implican directamente una paga monetaria. En este sentido, la situación de los *sanky pankis* evoca los testimonios que aparecen en el diario de Colón sobre los indígenas del Caribe en sus primeros viajes: cuerpos masculinos hermosos, bien formados, de buenas medidas, fuertes, semidesnudos, pasivos, dóciles y complacientes que viven en armonía, recibiendo a todo el que llega de buena manera, y dándole placer y todo lo que poseen a cambio de cualquier cosa material.

Sin embargo, el discurso colonialista también queda reflejado en la visión que tienen las mujeres del cuerpo masculino negro caribeño y por extensión, del dominicano negro o mulato. La misma proviene de un razonamiento de legado colonial en donde el esclavo negro era visto como hipersexual y como el cuerpo prohibido del deseo que representaba una amenaza para las mujeres europeas que podrían verse tentadas. Del mismo modo, los *sanky pankis* echan mano de esta mentalidad, y tanto ellos como sus clientas participan en esa colonialidad del deseo que los lleva a ambos hacia el intercambio de favores.

Debido a que la prostitución es principalmente motivada por razones económicas a nivel nacional, por las dinámicas del mercado global y por la estrecha relación que guarda el turismo con la situación política de un país, vemos que los modelos ofrecidos en el cine del y sobre el Caribe plasman cuerpos de trabajadores y trabajadoras sexuales que se trasladan a zonas

turísticas en busca del golpe de suerte que les permita mejorar su situación. Los turistas, por su parte, mayormente viajan a países más desventajados económicamente en busca de estos servicios. Esto sugiere que la colonialidad del deseo que se da en el turismo sexual no es sólo erótica, sino también económica, y como tal, viene acompañada del beneficio de comprar estos cuerpos masculinos. En este aspecto es necesario reconocer la existencia del imperialismo económico como fuerza impulsora de la colonialidad del deseo que, en este caso, no es posible separar de la ecuación.

Son las ideas imperialistas las que subyacen en estos discursos colonialistas de donde provienen las jerarquías raciales de poder que se reproducen en *Sanky panky*. Así mismo, el sistema capitalista distribuye el poder adquisitivo de los imperios económicos modernos, y consecuentemente ambos terminan relegando a la población dominicana representada en *Sanky panky* por los trabajadores sexuales y sus familias a una pobreza que limita sus posibilidades. En la República Dominicana la mayoría del pueblo negro vive en pobreza, mientras que la élite está compuesta principalmente por familias blancas o de tez más clara, muchas veces descendientes de europeos. David Howard explica al respecto:

Race and class are two analytically distinct concepts fundamental to the stratification of Dominican society and to Caribbean social formations in general. Lighter-skinned elites and darker-colored lower income groups in general typify Caribbean societies ... *Negros/as* and *mulatos/as* are disproportionately represented among the lower social classes in the Dominican Republic. In general, they have considerably lower incomes than *blancos/as*, experience less social mobility and are more likely to be in the urban informal market. (50)

Las divisiones sociales en la República Dominicana están marcadas por los aspectos de clase y raza, y ambas categorías confluyen en la población más pobre del país. En el “mercado urbano informal” al que se refiere Howard debe incluirse el trabajo sexual donde se busca compensar la falta de ingresos y buscar una mayor movilidad social. Los dominicanos de piel oscura suelen, por lo tanto, ser parte de un nivel socio-económico más bajo y con menores oportunidades.¹⁶

Por este motivo veremos que en la película las estadounidenses son las consumidoras y los dominicanos ofrecen o son en sí mismos la mercancía y la fuerza laboral. El sistema racial que determina sus relaciones sociales y económicas sigue siendo eurocéntrico: los españoles son los dueños de la cadena de hoteles donde trabajan los protagonistas, que es la misma compañía que auspicia la película. El gerente es italiano, las estadounidenses y demás europeas (todas representadas como blancas) son las turistas y los *sanky pankis* negros y mulatos son dominicanos. Según Kamala Kempadoo, la historia del Caribe demuestra que el trabajo sexual ha sido formado por procesos de raza y género que se contextualizan en la economía global (23).

Estudios realizados sobre el turismo sexual femenino en el Caribe tales como los de Brennan, Herold, García y Demoya, y Jacqueline Sánchez Taylor, entre otros, indican que entre los principales destinos para esta actividad se encuentran: Haití, Jamaica, República Dominicana y Barbados. Sánchez Taylor, por su parte, discute las diferencias entre el turismo femenino y el masculino, y explica que: “The Behaviour of ‘First World’ women’ who travel to poor countries for sex with local men is generally interpreted in a very different way from that of ‘First World’ men who engage in the same practices” (750). Todos estos estudios coinciden en que muchas de

¹⁶ Estas observaciones son producto de estudios realizados por investigadores estadounidenses tales como los anteriormente citados, ya que es casi imposible encontrar estadísticas oficiales producidas en la República Dominicana que comprueben esta información, porque en este país la clasificación de “negro” ha servido histórica y políticamente para identificar al haitiano, diferenciándolo del dominicano. Por lo tanto, el término “negro” no suele ser utilizado para referirse a la población dominicana.

las turistas entrevistadas que recurren a estos servicios evitan usar la palabra "prostitución," y en vez, se refieren a su relación con un *sanky panky* como parte de un "turismo romántico." ¹⁷

En general, la crítica realizada sobre el *sankypankismo* se concentra en aspectos de género, relaciones de poder o la racialización de los cuerpos caribeños. Muchos señalan que el desbalance de poder se esboza en términos económicos globales debido a que estas mujeres provienen del "Primer mundo", y los *sanky pankis* se ubican en el "Tercer mundo" (Kempadoo 19). Kempadoo llega a afirmar que la prostitución caribeña tanto femenina como masculina representa un mecanismo de liberación tanto para las mujeres, como para los hombres caribeños porque los libera de la opresión colonial y de las condiciones (28). Sin embargo, este postulado no toma en consideración que la colonialidad del deseo también puede ocurrir en el *performance* del *sanky panky* para adaptarse estratégicamente al deseo de las turistas.

Retrato de un *sanky panky*: ¿por quién, por qué y para quién?

Sanky panky se estrena en las salas de los cines dominicanos en el 2007 y es considerada como parte de la filmografía dominicana porque a pesar de ser dirigida por el español José Enrique Pintor, es filmada completamente en Santo Domingo principalmente para los dominicanos, de manera independiente, por un equipo de producción y actuación dominicano, y porque el director radica permanentemente en la República Dominicana. Hallamos prueba de esto en *Encuadre de una identidad audiovisual* del crítico de cine Félix Manuel Lora, quien analiza la historia del cine dominicano a partir del siglo XX y XXI, incluyendo las obras de

¹⁷ Hallamos una discrepancia en las investigaciones si consideramos que en el estudio de Sánchez Taylor, la mayoría de los *sanky pankis* a quienes se les consultó sobre su relación con las turistas admiten iniciar este tipo de acercamiento para asegurar algún tipo de beneficio o seguridad económica (Sánchez 758). Sin embargo, críticos como Deborah Pruitt y Suzanne Lafont diferencian la prostitución del *sankypankismo*, debido a que tanto los *sanky pankis* como las turistas ven su relación más enfocada hacia el sexo y el cortejo, que hacia el sexo por dinero (Herold, García y Demoya 979).

Pintor como parte de la producción cinematográfica nacional. Por lo tanto, Pintor ha sido verdaderamente aceptado y reclamado por la crítica como director de películas dominicanas para dominicanos.

La positiva recepción del público dominicano y la atención internacional de *Sanky panky* sorprendió al equipo de producción. Milbert Pérez, productor general de la película, predice en una entrevista que forma parte de la publicidad de este proyecto cinematográfico y musical que: “...va a funcionar porque tiene todos los elementos para el público dominicano, tanto el local como en el extranjero, específicamente en la parte de Nueva York, Puerto Rico y Miami. Va a llenar... porque éste es el tipo de comedia que al dominicano le gusta.” Sin embargo, la película ha sido producida con un espectador dominicano en mente, más que para un público internacional. Pintor comenta en una entrevista realizada por José Rafael Sosa para *El Nacional* (uno de los principales periódicos dominicanos) que: “Ha sido una película mucho mejor valorada en otros países que en República Dominicana, donde prima una tendencia prejuiciada contra todo lo que cinematográficamente tenga que ver con los gustos y personajes populares.” Es decir, aunque la película busca atraer a un público mayormente local, la temática popular que engloba el personaje del *sanky panky* limita la circulación que tiene en el país.

Más allá de que esta comedia se amolde o no a las preferencias del dominicano, entiendo que el éxito internacional de *Sanky panky* responde también a que la cinta trata aparentemente de manera jocosa temas muy relevantes que se viven en la República Dominicana actualmente: la prostitución (femenina y masculina), el turismo sexual y la emigración masiva hacia Estados Unidos, Europa y Puerto Rico. Aunque de manera sutil, la trama expone la problemática social de la emigración de dominicanos y dominicanas a través de la prostitución, ya sea para practicarla en el extranjero o para poder salir del país. *Sanky panky* se une a un diálogo ya

establecido sobre la emigración ilegal y la prostitución en el Caribe, motivado por películas tanto extranjeras como locales.¹⁸

Del mismo modo, en el suplemento que aparece incluido en el DVD de la película el director contextualiza la historia del *sanky panky* como una figura popular que surge en la República Dominicana a raíz del estancamiento económico en la isla. Por lo tanto, dicho suplemento también arroja luz sobre el marco social e histórico del proyecto cinematográfico ya que explica que el país sufre grandes diferencias sociales que han provocado el alza en la delincuencia y los viajes ilegales para dejar el país. Se establece un precedente en el cine latinoamericano, ya que el tema del turismo sexual en el país (especialmente del femenino) había sido ignorado hasta el momento. De aquí surge la narrativa de *Sanky panky*:

... se nos ocurrió algo que no se había tocado todavía en la pantalla grande era...las playas, el turismo ... y si había un personaje que tenía que ser retratado en ese ambiente era, pues, el *sanky panky*; y así surge la idea de hacer una película, basada en la historia de una persona que vive en un entorno social muy humilde en la capital y ve como su única salida la de conquistar a una americana rubia y de ojos azules para ver si sale de esa miseria en la que vive día a día.

Sanky panky es una comedia romántica y musical que narra la historia de Genaro, un joven dominicano de la capital que decide convertirse en un *sanky panky* para salir de su estancamiento económico en el país. Con este motivo, contacta a su amigo Miguelito, un *sanky panky* que logró fácilmente su objetivo de conquistar a una mujer americana mayor que lo mantuviese y le diera una mejor posición social. Miguelito no le sirve de gran ayuda, por lo cual Genaro

¹⁸ Entre las películas que tratan el tema de la emigración ilegal y la prostitución dominicana se encuentran *Princesas* y *60 millas al este*. Sin embargo, *Heading South* es el único drama que aborda directamente el asunto del trabajo sexual masculino en el Caribe.

contacta a Giuseppe, quien le consigue trabajo en el hotel que dirige en el área turística. Este trabajo le facilitará a Genaro la posibilidad de hallar “la americana” que necesita para que lo saque del país.

Genaro cuenta también con la ayuda de sus dos amigos del barrio, Chalo y Carlitos, quienes viven sin compromisos, ni mayores aspiraciones, ni etiqueta moral, pero lo apoyan en su misión. Una vez en el hotel tiene muchos intentos fallidos de conquista, y en ellos conoce a "la joven," una prostituta que también ronda el hotel con las mismas intenciones que Genaro, y que lo aconseja en su misión. Finalmente, Genaro conoce a Martha, una chica americana que ha llegado al hotel junto con sus tías Dorothy y Ellen, quienes la han llevado a olvidarse del mal momento que ha pasado al (Martha) dejar a su novio justo antes de la boda. Su relación progresa pese a las barreras idiomáticas y culturales, y Genaro ya se imagina casado con ella y viviendo en Estados Unidos. Esto dura hasta que el prometido de Martha aparece inesperadamente en escena, complicando la situación y provocando un cambio en los planes de Genaro, quien termina quedándose con la joven. Ambos deciden quedarse en su país y abandonar el negocio de la prostitución.

A nivel discursivo, la historia también deja ver los efectos de la colonialidad enraizada primero, en la historia colonial de la República Dominicana (1492-1821), y luego en la intervención imperialista estadounidense (1916-1924). Si tomamos en cuenta la historia de dominación del país, resulta más fácil destacar las dinámicas de la colonialidad del deseo que mueven la trama y hacen que las relaciones inter-raciales entre las turistas y los *sanky pankis* sean disparejas, debido a que son mediatizadas por factores como el poder adquisitivo (la clase), la raza y la nacionalidad. La posición de cada individuo con respecto a estos elementos define sus interacciones a nivel personal y sexual. Las turistas valoran a los *sanky pankis* como objetos

de placer, y ellos valoran a las turistas como instrumento de mejoramiento económico. Es decir, ambos tienen una idea mutua sumamente esencialista, preconstruida y artificial.

Sin embargo, la perspectiva que predomina en la trama es la del *sanky panky*. Desde el inicio de la película identificamos lo que Richard Barsam define como un "punto de vista mental" que se caracteriza por la presentación de un personaje en la historia que presencia unos eventos y reflexiona sobre ellos" (100). La película comienza con una escena de dibujos animados en donde la cámara se posiciona en la orilla de la playa y privilegia la perspectiva de una figura masculina sentada en un islote junto a una palma. El hombre pareciera estar en espera de que algo suceda, pero dejando pasar el tiempo. Vemos toda esta escena inicial a través de su mirada. Justo en este momento pasa un tiburón que nos recuerda los peligros que habitan el mar si es que el dominicano optase por abandonar el país en un viaje ilegal en vez de dedicarse a ser *sanky panky*. El tiburón se mueve hacia la derecha de la toma y llama nuestra atención hacia la orilla frente a nosotros. Aquí vemos el sostén de un *bikini* y un vestido de baño masculino tirados en la arena, y en la esquina, casi indefinible, lo que parece sugerir la silueta del cuerpo blanco de una mujer. Todo parece indicar que allí hay una pareja, tal vez una turista y un *sanky panky*, teniendo relaciones sexuales en ese momento en la playa. En este caso, el tiburón que se come la balsa que flota en el agua podría también representar al *sanky panky* que ronda las costas en espera de una presa. La toma es interrumpida por un avión, e inmediatamente cae la noche que se distingue por un cielo oscurísimo y estrellado. Las siguientes imágenes (un jacuzzi, una cámara retratando al personaje detrás del lente, un bar, unas bebidas tropicales, un Martini y deportes acuáticos, entre otras cosas) enfatizan que esta playa y el sujeto a través del cual vemos la escena están ubicados en un hotel. El único personaje del que tenemos noción hasta este momento sólo existe en relación a las atracciones del complejo turístico y en la espera de un

turista, por lo cual es seguro asumir que el sujeto detrás del lente es el *sanky panky*. La secuela animada culmina con la llegada de un taxi turístico al hotel, que se sobreentiende transporta a los que acaban de llegar en avión a la isla. [Véase Figura 2]. Mientras tanto, el lente de la cámara apunta desde el interior del hotel, manteniendo la perspectiva del personaje que recibirá a los que están a punto de bajarse del vehículo.



Fig. 2. Introducción de la película *Sanky panky* .

Las imágenes caricaturizadas que dan comienzo a la película subrayan la artificialidad de las construcciones turísticas sobre la República Dominicana aquí retratadas a modo de comedia, y nos remiten a una sensación placentera, pero construida, del Caribe, similar a la que se da en una postal turística con sus vestidos de baño. La estampa es orquestada por los cuerpos jugando bajo el sol, el placer, el erotismo, un coco cayendo de una palma, el cielo, las estrellas y el mar azul claro. Según la geógrafa Gillian Rose, cuando se analiza el enfoque de una toma de cámara, ya sea en la imagen fotográfica o cinematográfica, la organización espacial y la composición son elementos cruciales de la relación entre la imagen y la audiencia (45).¹⁹ En este sentido las imágenes representadas en esta escena inicial, por una parte muestran la perspectiva masculina consciente del *sanky panky* (expresada a través del lente) sobre el espacio que debe ocupar para

¹⁹ Todas las citas de Gillian Rose traducidas al español son de mi autoría, a menos que se especifique lo contrario.

recibir a sus clientas, y por otra parte, la película demuestra desde sus inicios que la audiencia a la que se dirige está familiarizada con el tipo de turismo que los extranjeros suelen hacer en la República Dominicana.

La canción que acompaña estas imágenes describe el espacio donde se mueve el *sanky panky* y donde mayormente ocurre el negocio del turismo sexual femenino de modo más abierto. La letra de la canción que se convierte en el tema musical principal de la película también definen al concepto del *sanky panky* que se desarrollará en la historia:

El sanky panky
En sanky panky, yeah
...
San-ky, pan-ky
Lleva en sus venas lo que nunca nadie más tendrá
playa, mar y arena
el Caribe y mucho más.
Vive como quiere, donde quiere y bajo el sol.
Es un inservible
y remil culpa al amor.²⁰

Esta descripción presenta al *sanky panky* como un personaje que se funde con el paisaje del Caribe y que tiene capacidades que sólo un hombre caribeño podría tener por “llevar[las] en sus venas.” La película destaca que el *sanky panky* no sigue las reglas sociales establecidas, sino que hace lo que le place porque vive para el placer y el romance, pero es un inútil en cualquier otro

²⁰ Las transcripciones de la película que se incluyen en este capítulo son mi responsabilidad.

tipo de rol social. Su descripción, por lo tanto, lo deshumaniza y lo convierte en un personaje arquetipo con un referente real en el contexto social del que emerge la película.

La división fonética marcada por las pausas y las entonaciones del tema musical: “san-ky-pan-ky,” coinciden fonológicamente con el término *sand key pants kids* que aparece en las caricaturas discutidas por Brennan y que sostienen esta impresión del *sanky panky*. [Véase Figura 3]. Esta ilustración titulada “El amor del negrito” es publicada en Santo Domingo (1994) en *Declarado Delirium Tremens*, un libro de caricaturas dominicanas de sátira política. Esta caricatura funciona como crónica social sobre la relevancia del tema del turismo sexual femenino a nivel popular en Santo Domingo, y sobre cómo eran vistos socialmente los matrimonios de los *sanky pankis* con las turistas. La caricatura rescribe la noticia del momento sobre la boda de dos “morenos dominicanos” con dos turistas inglesas. En esta imagen aparecen las madres de las turistas, despidiéndose de sus hijas y gritándoles: “¡Cuidado con los Sand Key Pants Kids!” (DDT). “Sand Key Pants Kids” es el resultado de un juego de palabras basado en la fonología del término *sanky panky*. Sin embargo, el término utilizado en la advertencia de las madres destaca individualmente cuatro componentes del oficio de un *sanky panky*: (1) moverse en la arena, acción que animaliza al personaje; (2) la búsqueda de una llave que les abra la puerta del hotel de la mujer (3) para lograr “meterse en sus pantalones,” y así abrirse paso al arca de la turista o a la documentación necesaria para su salida del país; (4) y que son figuras sin oficio, traviesos y pueriles, que nada tienen que ofrecerle a su pareja más allá de algunas noches de romance.²¹ Brennan argumenta que con esta exclamación la caricatura juega con la naturaleza depredadora del hombre dominicano (91).

²¹ Utilizo la expresión coloquial del inglés “meterse en sus pantalones” para establecer una relación semántica entre “pants kids” (“sand key pants kids”) y la labor del trabajador sexual. La traducción al



Fig. 3. Caricatura tomada de Brennan (*Declarada Delirium Tremens*), 8 de diciembre 1994, “El amor del negrito”

Lo que más llama la atención de esta imagen para propósitos de esta capítulo se encuentra en la introducción de la historia narrada: “Londres: Una mañana local y cabizbaja de 1499, dos inglesitas, aburridas a más no poder, revisan sus pasaportes, antes de salir a aventurar hacia El Nacional (perdón: hacia el Caribe)” (DDT). El que el artista contextualice la historia en el 1499 pone de manifiesto que reconoce los paralelos entre la retórica colonial y la colonialidad del deseo entre “el negrito” en el Caribe y las turistas.²²

La atracción de las británicas por estos hombres responde a una colonialidad del deseo por aquel erotismo exótico que proyectan estos *sanky pankis* para las dos inglesas, y enfatizada por la posibilidad de ser devoradas por ellos tal como lo haría la figura mitológica caribeña de

español de este vocablo se justifica si tomamos en cuenta que la película busca subrayar la imagen estereotipada que tienen las norteamericanas del *sanky panky*.

²² El 1499 marca el comienzo de una historia de explotación colonial y de la destrucción de la población indígena taína. La segunda mitad del siglo XVI se caracteriza por la llegada masiva de esclavos africanos a La Española, a donde iban a substituir a los indios en su trabajo de agricultura (Moya Pons).

Calibán.²³ De manera similar, la coincidencia histórica entre el levantamiento de los esclavos y la conquista de las mujeres, junto al título “el amor del negrito,” sugieren que los *sanky pankis* cruzan las líneas de lo que le es permitido a su raza y a su clase, lo cual constituye una transgresión a las estructuras de poder.

Pero más allá de las canciones y de las parodias de las relaciones de un *sanky panky* con sus turistas, es difícil encontrar una fuente oficial y certera del origen filológico de la palabra *sanky panky*. Se especula que *sanky panky* es una variación de *hanky panky* o *hankey pankey*, que implica sostener relaciones sexuales de una manera poco convencional y tal vez violenta o más agresiva, generalmente en una relación superflua o puramente erótica. Es posible que el cambio de “hanky” a “sanky” tenga la intención de reflejar que el escenario de esta ocurrencia es la playa (*sand*). Otras teorías argumentan que es una construcción lingüística que coloca la “s” del artículo “los”, como prefijo de *hanky-pankies*.

Lo que sí hallamos en la *Sanky panky* son múltiples descripciones de sus funciones. En la escena musical se divide la historia, y pasa de la presentación de los personajes y el asunto principal de la trama, hacia el desarrollo y la complicación de la película. [Véase Figura 4]. En esta ocasión Martha y sus tías interpretan una versión traducida y más desarrollada de la canción inicial en la película:

²³ El nombre Calibán ha sido utilizado por teóricos como Henry Paget para referirse a la figura utilizada para representar al hombre del Caribe. Así mismo, el vocablo “Caribe” proviene de canibal, y es una transformación lingüística cuyo génesis se ubica en las escrituras de Cristóbal Colón. En *La Tempestad* de William Shakespeare aparece un personaje llamado Calibán que habita en una isla, de aquí proviene el cambio filológico final (de Caribe a Calibán), el cual ha dado pie a un sin número de discusiones sobre la representación de la identidad caribeña. El término ha sido adaptado con orgullo por varios intelectuales afro-caribeños entre los cuales se encuentra Aimé Césaire. Otros escritores caribeños como Roberto Fernández Retamar han retomado este personaje para esbozar sus ensayos sobre el Caribe, y otros como José Enrique Rodó en *Ariel*, lo utilizan para su análisis de la identidad Latinoamericana.

Ellen: Is in his blood, something no one else will ever have. Beach, sand and sun, the Caribbean, he's a blast.

Dorothy: Lives the way he wants to, always following the sun. He likes to be free and his rule is always love.

...

Martha: He has no family or home; spends his time drinking rum. His women are American. He has thousands, maybe more.

...

Ellen: He is the star of every night

...

Martha: he speaks a lot of different languages, one for every chick.

... He's got the style

La canción es una traducción más desarrollada de la canción con que abre la película. Pero, en este interludio musical el hombre queda deshumanizado y sin carácter individual. Para estas mujeres él sólo representa un objeto utilitario y sin referente personal: no tienen familia, ni preocupaciones y sólo piensan en la diversión y el romance. Contrario a los dibujos animados del principio, en esta escena las mujeres son el centro de atención y los personajes principales. De aquí que los hombres que acompañan a las mujeres mientras éstas cantan no tengan voz y aparezcan todos como reproducciones de un mismo estereotipo. Ellos se dedican a brindarles atención; su participación en esta escena se limita a complacerlas. Por lo tanto, en este momento la trama enfatiza el rol crucial del cuerpo del *sanky panky* como un instrumento de producción en la industria del turismo sexual femenino, y uno crucial si recordamos que el turismo sexual y la prostitución son dos de los grandes pilares de la economía dominicana. Visto

de esta forma el *sanky panky* posee una importancia similar a la del negro esclavo durante la época colonial. Idelfonso Gutiérrez Azopardo explica que durante este tiempo, "El trabajo del negro fue, pues, una necesidad de primerísimo orden en la economía americana [refiriéndose a América Latina] " (énfasis añadido 83). Él añade que "Como instrumento de producción el negro esclavo cubrió todos los sectores de la economía americana en una diversidad casi inimaginable de trabajos y servicios, desde el campo a la ciudad y desde el trabajo artesano al de servicio doméstico y público" (Gutiérrez Azopardo 84). Nótese también que las voces cantantes en esta escena hablan del *sanky panky* como un personaje a la vez doméstico y público para cumplir la fantasía romántica en el Caribe -y el caso del turismo sexual femenino el romance va de la mano con el trabajo sexual.²⁴ El trabajador sexual masculino se puede considerar como doméstico porque para las turistas él es concebido como un cuerpo nativo que es precisamente deseado por representar lo local, y público, porque su labor está al alcance de todas las que llegan. Lo que se proyecta en este momento dramático es la objetificación del *sanky panky*, para convertirlo ante los ojos de las turistas meramente en un personaje libre y animalesco que ronda las playas y que se caracteriza por ser sumamente servil.



Fig. 4. Detalle. Intervención musical de las gringas en *Sanky panky*

²⁴ Es necesario recordar que la diferencia entre el discurso de la prostitución femenina y el de la masculina radica precisamente en el elemento romántico que envuelve el *sanky panky* como una fantasía caribeña.

La cámara en esta escena se posiciona en la parte inferior, frente al escenario donde las gringas bailan y cantan, y es uno de los pocos momentos en donde la película privilegia la perspectiva femenina. Sin embargo, el escenario escogido para mostrar su visión hiperbolizada del *sanky panky* es un teatro en donde ellas se encuentran en una tarima. En este sentido, podríamos argumentar que la escena sigue siendo la visión masculina de Genaro sobre la manera en que las turistas lo ven, debido a que la perspectiva de Genaro domina la escena, mientras que la de las turistas se representa como una obra musical dentro de la película. Esta demarcación espacial nos señala que la perspectiva que domina y prevalece en la trama es la de Genaro, que ocurre fuera del escenario. Por lo tanto, el interludio musical de esta escena refuerza la visión que tienen las turistas de los *sanky pankis* introducida al principio de la película, y a la vez nos recuerda que los *sanky pankis* como Genaro conocen lo que muchas de las turistas esperan de ellos y se aseguran de cumplir su papel. Del mismo modo, la pieza musical representa la relación de las turistas con los *sanky pankis* como una de sumisión voluntaria totalmente artificial en la que ellas ignoran la humanidad de ellos para resaltar su naturaleza sexual.

No obstante, Barsam argumenta que para analizar los arreglos de diseño y escenario, y su relación con el tema y la composición de una película (*mise-en-scène*), tanto la enmarcación (lo que vemos en la pantalla) como la kinesis (lo que se mueve en la pantalla) deben ser tomadas en cuenta (126-27). En la escena anteriormente descrita vemos que mientras las mujeres cantan son cortejadas por un grupo de empleados mulatos y negros quienes caminan detrás de ellas, y que en ocasiones las alzan en sus brazos. El lenguaje corporal de ellas proyecta relaciones de poder: ellas reciben todas sus atenciones, mientras ellos les sirven. Todos son jóvenes de destacable corpulencia cuya vestimenta tropical se reproduce en todos para dejarnos ver que para ellas los hombres negros son sólo personajes arquetípicos sin profundidad ni historia. Al igual que se

observa en las descripciones del diario de Cristóbal Colón citadas en el epígrafe sobre la relación entre los colonizadores que llegan a las costas de lo que ahora conocemos como el Caribe y sus habitantes nativos, las turistas reciben todas las atenciones del *sanky panky* y admiran sus físicos mientras ellos les sirven. La intervención de los *sanky pankis* en esta escena musical refleja una retórica de la colonialidad del deseo que define quiénes son, cómo son y para qué sirven. Ellos las persiguen y ellas coquetean con todos como si ellos fueran objetos intercambiables.

La escena de la canción enfatiza que un buen *sanky panky* debe hablar varios idiomas para lograr sus conquistas, principalmente el inglés.²⁵ Por esto la primera escena abre con Genaro practicando inglés en su trabajo mediante un curso por correspondencia que le presta su amigo Miguelito. La escena es interrumpida por Chalo y Carlitos, quienes comienzan a criticar su decisión de tratar de aprender inglés y convertirse en *sanky panky*. La película muestra que en el momento que Genaro queda solo, él confiesa sentirse frustrado porque encuentra el inglés demasiado difícil y piensa que es un esfuerzo inútil:

Chalo: ¿Tú vas a seguir con eso del inglés por correspondencia? Eso aquí no funciona. Eso aquí del inglés es idioma de ricos y de arrimaos, y mírate tú.

Genaro: Y yo qué, yo soy rico. No me queda más remedio de hacer cursitos de inglés por correspondencia.

Carlitos: Yo con Juana resuelvo eso. Mira, toma... (*le pone una pistola en la mesa*)

Genaro: ... este curso me lo está prestando Miguelito, el que se consiguió la vieja gringa.

...

²⁵ Esta representación del *sanky panky* corresponde con las letras de la canción y con las descripciones que aparecen en los estudios sobre el turismo sexual femenino referenciados al inicio del capítulo.

Genaro: Si a él le fue bien con esto... ¿por qué a mí no?

Carlitos: Yo creo que el pleito hay que echarlo aquí. Además, búscate una vieja de aquí, aquí hay viejas con cuartos también.

...

Genaro: Eso es basura tó'. El pleito hay que echarlo en donde haya dinero. ¿O ustedes están viendo dinero? ¡¿Están viendo dinero, mis hijos?! ¡Ay, una funda de dinero! No, es de mentas. No hay dinero. El dinero lo tiene un grupito. Aquí lo que hay es una funda de basura toda apilada, que nadie sabe qué es lo que se va a hacer con ella.

Chalo: Uy, el tipo de hartó.

Genaro: Hartó no, ¡har-tó! Aquí na' más están guisando los políticos, los funcionarios, los peloteros ...

En esta escena Genaro establece una crítica social sobre la situación económica y política de la isla y explica que su estancamiento económico es parte de una situación que arroja a la mayor parte del país en donde sólo un grupo privilegiado tiene acceso a ascender socialmente. Carlitos le propone al protagonista la criminalidad como solución (atracar un banco), lo cual Genaro rechaza debido a sus valores éticos. Chalo y Carlitos piensan que se debe luchar para salir adelante en el país, pero Genaro ya se ha dado por vencido. Una vez más vemos que la cámara privilegia a Genaro, y el lente se ubica detrás del mostrador del colmado desde donde nos habla el protagonista. Para Génaro, al igual que para muchos dominicanos, es necesario aprender inglés para poder emigrar a Estados Unidos. Sin embargo, un dominicano de clase baja sólo puede abandonar el país “legalmente” como *sanky panky* o como pelotero. Ambos oficios recalcan el aspecto físico y nos dejan ver otro aspecto de la colonialidad, ya que el cuerpo del

dominicano negro pobre es útil en cuanto a que pueda desempeñarse físicamente como atleta o entretenimiento (bailarín o juguete sexual), destacando el racismo de esta lógica.

Para completar el cuadro, en la siguiente escena aparece Genaro en un segundo intento de practicar inglés. Es en este momento cuando reflexiona sobre la manera en que Miguelito cambió su vida. Genaro reconsidera su situación y toma la decisión final de seguir el ejemplo de Miguelito y “buscarse una gringa.”

Genaro: I am Genaro el jodío. Los muchachos tienen razón. Bueno, pero si le fue bien a Miguelito, ¿por qué a mí no? Bueno, Miguelito se ve bien: buen físico, robusto fuerte, una mirada penetrante.

Madre: Ah, porque lo yo tengo por hijo es un cundango.

Aunque su madre le aconseja resignación y agradecimiento por la vida que lleva, Genaro se niega a permanecer de brazos cruzados. En sus planteamientos queda claro que el personaje principal está muy consciente de sus desventajas en el negocio amoroso que pretende ejercer (solamente su madre lo encuentra guapo), pero piensa hacer lo necesario para recompensar sus faltas. Desde un principio el protagonista se presenta como la antítesis del *sanky panky*, como una silueta cómica y grotesca incapaz de atraer ni complacer sexualmente a una mujer. Él es feo, mayor, enjuto, sin musculatura llamativa, no puede hablar un segundo idioma, no es apto para la mentira y no tiene habilidad para conquistar a una mujer con su palabra o su mirada. En los momentos que desea hacerlo sus intentos resultan en imitaciones cómicas y satíricas de los ritos de seducción del *sanky panky*: “Yú...biutifull flauerrr.” En el desarrollo de la trama de *Sanky panky* la condición física y económica de Genaro se presenta en contraposición a la de Miguelito, un *sanky panky* atractivo, joven y exitoso porque logra conquistar y comunicarse efectivamente con una mujer mayor estadounidense que lo mantuviese y lo sacase de la pobreza.

Al visitar a Miguelito en su casa en La Romana, la parte turística y mayormente de clase alta en Santo Domingo, para pedirle consejo de cómo lograr lo que él ya logró, queda evidenciado para Genaro que es posible para un buen *sanky panky* mejorar su estatus social. A la llegada de Chalo y Genaro, Miguelito se encuentra jugando golf en su patio, un deporte que contrario a la pelota por ser considerado mayormente como propio de la clase alta. Las posibilidades recreativas de Genaro son limitadas por su estatus económico y por su raza. Esto queda demostrado en el momento en que Genaro intenta sin éxito, sin estilo y sin talento pegarle a la bola de golf.

Para acentuar el contraste vemos que Miguelito está vestido elegantemente en hilo blanco, un atuendo que se relaciona a una vida playera, relajada y placentera en el trópico. El modo de vestir de Genaro contrasta con el de Miguelito, ya que aún cuando Genaro intenta ponerse a la moda para atraer las turistas y verse más elegante, su vestimenta sigue reflejando que viene de una zona rural y pobre. Él lleva una camisa y un cinturón pasados de moda que no están a tono con la vestimenta playera de la clase alta y de la zona turística. La ropa y la posición social de Miguel ilustran que él ha logrado ascender socialmente, y puede vestir con clase para su nueva posición social. Genaro reconoce que vestir con ropa blanca de hilo distancia a Miguelito de su origen. Mientras que el protagonista lleva unos *blue jeans* que le permiten hacer trabajos físicos, la tela y el color de la ropa de Miguelito solamente son apropiadas para trabajos pasivos y no físicos. Ya Miguelito no parece ser uno de ellos, y vive enajenado de lo que sucede en su barrio. Por consiguiente, Genaro aspira a tener lo mismo que tiene su amigo.

Mariselle Meléndez apunta que la vestimenta ha tenido un rol crucial en la construcción de la identidad de los diversos grupos raciales y étnicos (17). Ésta añade que: “Corporeal decorations, accessories, jewelry, costume and types of fabrics, for example, have been

historically used by diverse groups to distinguish themselves and visually express particular identities” (17). Según Meléndez, la ropa y los accesorios han sido marcadores sociales en Hispanoamérica desde los tiempos coloniales (17). En la película se reproduce precisamente esta retórica. El estereotipo físico del negro caribeño marcado en el pelo, el bronceado y el modo de vestir (el *look* exótico) se explota estratégicamente en el momento de la conquista de la turista; mientras que dejar estos símbolos visuales atrás representa haber trascendido su condición social. Todos estos símbolos son marcadores visuales del cuerpo. Del mismo modo, la ropa de hilo de Miguelito lo diferenciaba de Genaro, y a Genaro ahora las trenzas que lleva en el pelo y la camisa de flores abierta le brinda mayores posibilidades en el mercado del turismo sexual femenino. La vestimenta y los accesorios que lleva el *sanky panky*, la piel misma y el estilo del peinado (todos aspectos corporales), vistos como atractivos exóticos para las turistas, y el espacio en donde se exhiban los mismos definen la clasificación del cuerpo dominicano, su profesión y su utilidad en la película.

Este ciclo de asociar la vestimenta como marcador social del cuerpo se reproduce cuando el protagonista llama a Chalo y a Carlitos para presentarle a las tías de Martha y lograr que estos las entretengan. Ambos llegan al hotel con un atuendo diferente al que llevaban en el barrio con el fin de lograr el mismo plan que su amigo, no porque lo planificasen con antelación, sino porque se les ha presentado la oportunidad. Chalo, por ejemplo, cambia su anterior pelo largo y amarrado ("cola de caballo") por un afro-playero. Carlitos, una vez en la playa, se hace trenzas junto a la turista. La transformación corporal de Miguelito y las aspiraciones de Genaro por vestirse un día como él, y la mimesis de la apariencia del *sanky panky* que Chalo y Carlitos imitan automáticamente cuando se trasladan al hotel corresponden a lo que Fannon llama "la

mentalidad del colonizado," en la cual los individuos se esfuerzan en caber dentro de las categorías identitarias establecidas por el imperio dominante (80, 1952).

Estos significantes visuales corporales en la película continúan con en el uso del disfraz. En el desarrollo de la trama también vemos a Genaro disfrazado en tres ocasiones. La primera ocurre cuando le dan su primer trabajo en el hotel. Para añadirle a sus desgracias físicas, su amigo Giuseppe le pide que se vista de pollito para entretener a los niños en el parque de recreación infantil. Este disfraz despersonaliza a Genaro y lleva a uno de los puntos más altos de la ridiculización del protagonista en su intento fallido como *sanky panky*. Si para conseguir su objetivo debe mantenerse en el área turística para entrar en contacto con las mujeres, su nuevo trabajo satiriza ese requisito porque lo ubica en este mismo espacio pero con una vestimenta totalmente opuesta a lo que se considera sensual en hombre. El disfraz de pollito sólo hace que Genaro permanezca en un estado servil y dócil ante los turistas, ya que debe verse obligado a desempeñar un trabajo que le resulta humillante, soportando que los niños lo ataquen y lo golpeen. De este modo el protagonista se aleja más de su meta y se muestra aún más pueril al contrastar con la representación del hombre latinoamericano como un gallo. En términos corporales esta escena también contribuye a la animalización y la deshumanización del personaje principal, y a la vez hace que el cuerpo del *sanky panky* que trabaja en el espacio turístico siga siendo sólo un objeto de trabajo sin ninguna dignidad.

El segundo momento ocurre cuando Genaro le toma prestado a Giuseppe el gafete de identificación de gerente para hacerle creer a Martha y a sus tías que es el director del hotel. Este accesorio en la camisa es suficiente para que Genaro cree la ilusión de haber ascendido de clase en su trabajo y poder tener la posición del italiano. La única arma con la cual Genaro puede conquistar a Martha es haciéndole creer que ocupa una posición de poder en el hotel, que más

bien le pertenece al europeo. Sin embargo, esta estrategia tampoco le funciona porque más adelante Martha lo ve en su primer disfraz.

El tercer momento es el más significativo de todos, y ocurre cuando el protagonista lleva a Martha por algunos de los lugares turísticos de la isla a mostrarle su cultura. [Véase figura 5]. Ella intenta entender lo que experimenta, y parece sentirse cómoda con la naturaleza del lugar, pero al ser llevada a un parque indígena se muestra pérdida. El lente en este momento se posiciona frente a Martha quien está buscando a Genaro, apuntando hacia la ceremonia indígena que está ocurriendo en el fondo. La figura del protagonista sale entre un grupo vestido de indio taíno y bailando para Martha en lo que aparenta ser un batey.²⁶ Esta brevísima escena, por una parte, es un *performance* de cómo se ha construido la identidad dominicana a través del indígena.²⁷ Por otra parte, aquí se exhibe la conexión directa entre la colonialidad del deseo entre Genaro y Marta y el discurso colonial presente en la ceremonia indígena para serle ofrecida a la extranjera. En este momento Genaro se transforma en el indio y Martha, simbólicamente, en la conquistadora que observa sus rituales religiosos.



Fig. 5. Detalle: Genaro lleva a la gringa al parque ceremonial indígena.

²⁶ *Batey* es una palabra arauaca para referirse a la plazoleta frente a la casa del cacique en el poblado indígena o yukayeke.

²⁷ En el segundo capítulo se discute la construcción de la identidad dominicana a través de la figura indígena.

La escena anterior se presenta en uno de los montajes de la película. En otro montaje aparece Genaro atendiendo a las gringas ya sea masajeándolas, o dando clases de aeróbicos que acentúan su cómica languidez y los múltiples oficios manuales y físicos en general que ofrecen los dominicanos para el consumo turístico. Del mismo modo, estas escenas revelan que en el proceso de convertirse en *sanky panky*, Genaro pone en peligro su orgullo viril ya que las mujeres estadounidenses lo tocan o golpean en maneras y lugares inaceptables para un tíguere dominicano. El vocablo *tíguere* alude a la imagen comúnmente utilizada en la República Dominicana para representar la cultura masculina de la calle (DeMoya 3), y es aquel hombre que debe mantener y usar sus capacidades y su posición masculina con astucia para sobrevivir en el país ante una situación adversa. De esta manera, son muchas las similitudes entre el *sanky panky* y el tíguere.²⁸ Por ejemplo, ambos deben ser habilidosos en el discurso engañoso y ambos exhiben unos estándares morales y maleables para acomodarse a cada situación.

Así pues vemos varios momentos en la trama en que "las gringas" se acercan a Genaro como objeto sexual. Una de ellas le pega en el pene con una pala, en otra escena aparece Genaro en una piscina con varias mujeres estadounidenses y una de ella intenta tocarle el trasero. Sin embargo, Genaro rechaza todos estos acercamientos que no forman parte de lo que un hombre dominicano debe permitir haciéndole señas indicando "No, no, eso no es permitido." En este momento los objetivos del *sanky panky* y del *tíguere* chocan con el ideal masculino dominicano. Los acercamientos de las turistas hacia Genaro en esta secuela lo emasculan, puesto que primero le pegan en su pene, reaccionando así a una postura falocéntrica, y luego transgreden los valores dominicanos inculcados a través de la familia sobre las posiciones corporales apropiadas para un

²⁸ La figura del tíguere surge en el 1930 a raíz de la represión dictatorial de Rafael Leonidas Trujillo y de la debacle causada por el huracán San Zesón.

varón. Antonio DeMoya apunta en otro contexto que un hombre dominicano se le enseña a cuidar su posición corporal para no sugerir ninguna vulnerabilidad que afecte su proyección heterosexual: “Un niño no debe adoptar la posición supina con sus glúteos levantados en la cama, como si solicitara ser montado por otro varón (en el discurso popular, 'pidiendo hijos')” (2). Por otro lado, Larry La Fountain-Stokes explica que la asociación del trasero con la feminidad “can be made as a result of the primacy of the buttocks as a site of (effeminate) homosexual identification in Latin America” (4). Cabe aclarar que la relación entre una posición física como “ofrecer las nalgas” (conocido en inglés como *presenting*) con la homosexualidad no es necesariamente exclusivo de la República Dominicana o Latinoamérica. No obstante, en el contexto del Caribe y del *sanky panky* dominicano y negro, debe ser interpretado también tomando en cuenta el discurso de la colonialidad. Por lo tanto, la emasculación del *sanky panky* ante las turistas es indudablemente una consecuencia de la colonialidad del deseo.

Este montaje de escenas, todas cortas y sin diálogo, sirven para demostrar la vulnerabilidad general en la que se encuentra Genaro: su trasero y su pene marcan la humillación que éste tiene que aguantar de parte de las extranjeras para conseguir su objetivo. Christian Krohn-Hansen explica que: “Among Dominicans the ‘legitimate problematic [that “which helps produce a field of what is politically thinkable”] of masculinity has entailed a particular confinement of society’s hegemonic political imagination ...” (108). Esto significa que lo posible y aceptable para un hombre dominicano está limitado políticamente por los roles de género establecidos socialmente y las categorías asignadas para definir su masculinidad. Las mismas están constantemente delineadas en términos de relaciones de poder “entre líderes y seguidores, patrocinadores y clientes” (Krohn-Hansen 108). Sin embargo, esta posición es ambivalente ya que, como añade Krohn-Hansen: “Among Dominicans the ‘legitimate

problematic [that “which helps produce a field of what is politically thinkable”] of masculinity has entailed a particular confinement of society’s hegemonic political imagination ...” (108).

Por lo tanto, el *sanky panky* es una categoría política caribeña de la masculinidad que en la República Dominicana es producto de la transformación del tíguere. Su capacidad laboral en el país depende de su habilidad para continuar atrayendo turistas y manipulando la ley para hallar una manera de cumplir sus objetivos de emigrar y/o escalar socialmente. No obstante, la batalla personal para Genaro radica en aquellos momentos en que debe estratégicamente ceder su dominio masculino del encuentro sexual y de su cuerpo ante una mujer extranjera porque las relaciones de poder entre ambos así lo requieran. En esas instancias el protagonista debe recurrir a sus estrategias como *sanky panky* para sobrevivir.

Sin embargo, en la película Genaro se niega a permitir el intento en contra de su masculinidad y demuestra una vez más no servir para el oficio. Las imágenes de este montaje son pruebas acumuladas secuencialmente de una perspectiva que subraya y construye la masculinidad dominicana de los *sanky pankis* como una en crisis. Éste debe estar de acuerdo con que las mujeres sean quienes tomen las riendas de su cuerpo en el momento en que ellas lo decidan y cómo ellas lo decidan; es aquí cuando el *sanky panky* debe permanecer como agente pasivo en el sexo y la mujer pasa a ser la dominante. En las escenas presenciamos cómo las mujeres actúan de manera agresiva y echan mano del cuerpo del *sanky panky* sin límites y sin pedir permiso. Del mismo modo, este montaje también presenta la antítesis de lo que sucede con Martha al principio de su relación. Genaro calcula todos sus movimientos contando con ella para darle la ilusión de que es él quien tiene el control. Del mismo modo también, estas imágenes destacan desde la perspectiva dominicana, la visión que tienen las estadounidenses veteranas en

el *sankypankismo* de los hombres dominicanos negros o mulatos como un recurso utilitario dócil para su placer y entretenimiento.²⁹

La movilidad económica del *sanky panky*, como se explicara anteriormente, se alcanza a través de la turista, y en la película esta mujer es la americana. Para Genaro, Chalo y Carlitos la única mujer verdaderamente atractiva sexualmente es la dominicana, que se presenta en contraste a la estadounidense. Este énfasis en la belleza nacional y local femenina ante la grotesca otredad de la extranjera norteamericana manifiesta un deseo por parte del sujeto oprimido de darle importancia y poder a lo que ha sido históricamente desvalorizado. Desde la implantación del sistema racial (de castas) en la época colonial la mulata ha sido vista como socialmente inferior a la mujer blanca. Sin embargo, la yuxtaposición de Genaro de la mulata dominicana y la blanca norteamericana aún presenta un valor residual, en donde la superioridad de la mulata reside en su atractivo sexual. Esto también queda confirmado por el hecho de que Genaro sólo decide quedarse con la joven local luego del rechazo de la turista.

La mujer atractiva para el *sanky panky* sigue siendo la americana blanca, a quien penetra físicamente equiparando la penetración simbólica de las puertas de un nuevo mundo para él. Fannon explica este deseo a través de la psicología del hombre negro colonizado, quien desea “...ser reconocido no como negro, sino como blanco...” para poder trascender las limitaciones de su raza, probando que es “...merecedor del amor blanco” (63, 1952). Este deseo (consciente o

²⁹ A lo largo de este capítulo continuamente he hecho la salvedad de referirme mayormente a los *sanky pankis* como hombres dominicanos de piel oscura, ya sea negros o mulatos. Esto responde a que según se observa en el estudio realizado por Herold, García y DeMoya, “todos de los *sanky pankis* en la República Dominicana son negros” (382), porque los *sanky pankis* creen que esto atrae a los turistas, ya que le añade a la naturaleza exótica de la experiencia en el extranjero (982). Aunque la mayoría de los estudios realizados coinciden en este punto, todos fallan en reconocer las causas internas de esta estadística que no es necesariamente una decisión casual por parte únicamente de los hombres dominicanos de piel oscura, como Herold, García y DeMoya sugieren. Más bien, esta estadística tiene base en la construcción racial del país.

no) es el que lo mueve a pensar que una mujer blanca puede ayudarlo a escapar de la aparente inmovilidad social en la que se encuentra: “Cuando mis cansadas manos acarician esos senos blancos, ellas agarran la civilización blanca y la dignidad y las hacen mías” (Fannon 63, 1952). En el estereotipo de la turista blanca, en su ilusión de desearla, el *sanky panky* encuentra el descanso de las arduas labores físicas a las que se ha sometido o tendría que someterse para sobrevivir económicamente sin llegar nunca muy lejos. Poseer a la turista blanca estadounidense es poseer el mundo capitalista y la vida llena de comodidades a la que jamás ha tenido acceso hasta el momento. Por esto, tanto el objetivo del *sanky panky* como el de las turistas que viajan a la República están definidos a través del cuerpo, la raza y la nacionalidad.

La mujer que tiene por objetivo Genaro en la mayor parte de *Sanky panky* está claramente definida: “Chalo: Tiene que buscársela gringa. No te las busques ni alemana, ni italiana, ni francesa, que esas mujeres no tienen caderas, y no hay cuarto ahí. Es gringaaaa, y vieja. Mientras más vieja, mejor el negocio.” Este prototipo de mujer que persigue el protagonista sugiere que la raza y la nacionalidad no lo son todo para el *sanky panky*, también la edad es importante. La creencia es, en otras palabras, que una mujer mayor tiene menos opciones amorosas, está “más desesperada,” y por lo tanto, valorará más la compañía y el vigor de un hombre caribeño negro y pobre, pero más joven que ella, retribuyéndolo aún mejor económicamente. Genaro falla en este aspecto, como de costumbre, porque contrario a lo que le aconsejan sus amigos y a lo que establece las reglas no escritas del *sankypankismo*, la mujer no puede ser joven por temor a que suceda justo lo que sucede al final de la trama, que ella lo deje por otro prospecto -representado como un mejor candidato. La trama de la película sugiere que en este negocio las posibilidades del *sanky panky* (que debe ser joven) para trascender sus barreras siguen siendo limitadas por su clase y su raza. Al final el protagonista reconoce estas

limitaciones cuando es rechazado por Martha cuando ésta opta por quedarse con su novio blanco estadounidense. En este momento en la trama, Genaro recuerda las palabras de su madre: “Ya me lo decía mi madre ... tienes que buscártela de tu color, de tu color.”

Sin embargo, cuando el protagonista llegó al nuevo trabajo con la ilusión de conquistar a la gringa, todas sus acciones fueron motivadas desde un principio por su impulso de emigrar a Estados Unidos. Tan pronto Genaro y Giuseppe se encuentran, el aspirante a *sanky panky* comienza a recopilar la información necesaria para su empresa. La trama de la película nos deja ver que apenas pone un pie en el hotel, Genaro tantea sus posibilidades, recopilando información sobre los turistas que visitan el lugar:

Genaro: Oye Giuseppe, ¿de dónde son los turistas que visitan el hotel?

Giuseppe: Ah, los turistas vienen de todos lados. Vienen de Italia, de Francia, de Inglaterra, vienen de Australia, vienen de Estados Unidos

Genaro: ¡De Estados Unidos! ¡Ves! ¡Ahora sí que estamos hablando! Esa gente sí me caen bien. No es por nada, sino por sus edificios, su idioma... Son tan inteligentes que saben inglés desde chiquitos. Oye, mira, ¡y sus mujeres!

Giuseppe: ¡Eh, eh! Está terminantemente prohibido a los empleados del hotel relacionarse con los huéspedes.

Genaro: ¡Cómo! Giuseppe, ¡Cómo es la cosa! Yo no puedo creer que los turistas vengan a este país simplemente a bañarse y a beber cocos de agua. Entonces, no se puede...

Genaro reconoce que fuera del atractivo natural de la isla, los turistas también vienen a buscar algo más, que requiere un servicio mucho más interpersonal entre los empleados del hotel y los turistas. El protagonista entiende que uno de los principales atractivos de la República

Dominicana para los turistas son los cuerpos locales, la posibilidad de un romance tropical y el consumo de la sexualidad caribeña. Es decir, Genaro tiene muy presente la existencia del turismo sexual. Después de todo, es eso lo que lo ha llevado allí. Pero sus planes parecen complicársele cuando nota que el hotel reproduce las mismas dinámicas de poder que lo separan de avanzar socialmente en la isla. La única relación que, en teoría, pueden tener los empleados con los turistas es una de servicio exclusivamente.

A pesar de que Giuseppe, el gerente del hotel, le indica a Genaro que no está permitido establecer relaciones con los turistas esta regla no es verdaderamente implementada. Giuseppe, más bien, está totalmente al tanto de las intenciones de Genaro, y hasta ayuda al protagonista en su conquista para que se haga pasar por gerente, indicándole desde el principio qué mujeres le convienen y cuáles no. Tanto Giuseppe, como el trabajador de la recepción, colaboran con Genaro en su plan de conquistar a la gringa. Al llegar la mujer, Genaro le pide al empleado del mostrador, directamente que establezca un intercambio de favores con él y lo ayude a hacerse pasar por gerente: “Ayúdame aquí, que si tú me ayudaste con esta gringa yo la pegué, no me ven más por el barrio, y si me ven es en fotografías caminando por la nieve. Tú me ayudas y yo te saco lo tuyo.” Giuseppe, de igual manera, le facilita su gafete identificación de director para que Genaro pueda pasar por gerente. El sistema del hotel presenta una posición ambigua ante la situación, aunque profesa una posición de no admitir el *sankipankismo* entre sus empleados, apoya a Genaro a sabiendas de su plan de negocios amorosos para conseguir la visa, lo que no ocurre por beneficiar a Genaro, sino porque el *sanky panky* a fin de cuentas beneficia al hotel. Indirectamente con esta posición ambivalente hacia la presencia del personaje principal, la película nos recuerda las promociones de muchos hoteles tales como el Red Diamond Girls y el

Tropical Adult Vacations en la República Dominicana en donde el paquete "todo incluido" literalmente sí incluye al/ a la trabajador/a sexual.

En *Sanky panky* el director también deja huellas legibles de la ideología detrás de la colonialidad del poder en su modo de representar la dinámica sexual entre el *sanky panky* y la turista, así como la hipersexualidad enferma y excesiva de las estadounidenses hacia el hombre dominicano. Las tías de Marta gustan de maltratar sexualmente (sadomasoquismo) a sus *sanky pankis* como a Chalo y Carlitos, quienes terminan por ser cuerpos dóciles para ellas. Mientras tanto, luego de que Genaro tiene relaciones sexuales con Martha, ésta no parece saciarse y Genaro le responde: “No. ‘pérate suelta, suelta animal feroz. No. No No. Déjame respirar mi amor... . Así son buenos los americanos, invadiendo los países pequeños.” La "gringa" se destaca en esta escena por su apetito sexual salvaje, pero sobre todo por tratar a Genaro como una presa para su consumo, estableciendo un paralelo directo con el imperialismo económico de Estados Unidos en la historia dominicana y con la colonialidad del poder -de donde resulta la colonialidad del deseo. En esta toma ambos están acostados en la cama y Martha lo sorprende agarrándolo por la *retaguardia* y tocándole el trasero. Cuando Genaro decide detenerla y pedirle que se vaya a dormir, ella le toca el trasero y él le llama la atención porque “esa parte de un hombre se respeta.” En esta ocasión las nalgas del *sanky panky* sugieren el efecto de vulnerabilidad anteriormente discutida, pero adquieren una nueva significancia en referencia a un discurso nacional. En *Sanky panky* el cuerpo del trabajador sexual se convierte en una alegoría de la República Dominicana: Estados Unidos toma al país pequeño sin aviso y por la espalda, a manera de traición. El país pequeño se representa en este caso en el hombre emasculado que se resiste, y la turista toma el rol del imperio colonizador. Después de todo, cabe recordar que la expresión "tomar por la retaguardia" puede significar tanto una traición, una ataque por la

espalda, o como vocablo militar y sexual, penetrar o simplemente atacar a una persona o grupo por detrás.³⁰ Marta representa la potencia imperial estadounidense en el lenguaje de Genaro; ella ataca sin aviso y abusa de los países menos poderosos que se dejan penetrar y toman un rol pasivo. En este sentido, el cuerpo de Genaro se convierte en el cuerpo de la República Dominicana. En el momento en el que se funden ambos discursos vemos mancillarse el orgullo masculino del protagonista como si reviviese la invasión imperial del 1916 en la República Dominicana. En otras palabras, el diálogo de la película alude a que en el acto sexual y el *foreplay* de Martha lo que se reproduce es la colonialidad del poder. El protagonista reconoce la invasión de su espacio y la rechaza, pero también revela que no tiene la capacidad sexual, ni la resistencia muscular (ni el cuerpo robusto que debe tener un *sanky panky*) para complacer el insaciable deseo erótico de Martha por consumirlo. Esto quiere decir que Genaro falla en el aspecto sexual como *sanky panky* y, como país pequeño, no tiene la fortaleza para resistir el ataque de los americanos.

Llama la atención también el lenguaje que utiliza el protagonista para referirse a la misión de Genaro, Chalo y Carlitos de acostarse con una "gringa" para enamorarla. Hallamos un ejemplo de ello en las frases históricas que hilvana Genaro cuando intentan entrar por vez primera a las habitaciones de Martha y de sus tías, siendo ellos quienes intentan tomar las riendas del rito sexual con ellas. Los tres marchan por el pasillo de las habitaciones del hotel en busca de las americanas. Mientras caminan Genaro emite un discurso para animarlos en su hazaña, y simbólicamente, defender su nación: "No se pregunten qué puede hacer la patria por usted, sino que puede hacer usted por la patria. Vamos todos marchemos como un sólo hombre. Adelante Chelo, adelante Carlitos, a paso de vencedores. La victoria es nuestra, caballeros."

³⁰ El *Diccionario Militar* de François-Alexandre Aubert de la Desnaye De Bois define "retaguardia" como "...la última partida de un Ejército que marcha" (302).

Pero, mientras Genaro, como todo un general del ejército, emite su discurso sin mirar atrás, la toma se extiende para dejarnos ver que en el fondo de la escena, detrás del protagonista, Chalo y Carlitos van desapareciendo cuando las mujeres estadounidenses los halan al interior de sus habitaciones y los consumen sin consultarles con un apetito sexual voraz. Cuando Genaro mira hacia atrás y se da cuenta de su ausencia, expresa: “Yo sabía, son unos traidores, pero la historia se encargará de ellos.” Por una parte, la escena es otra alegoría del discurso nacionalista utilizado para llamar a cada hombre a luchar por su país. Genaro, Chalo y Carlitos funcionan en esta escena como una pequeño bastión en defensa ante un ataque al país. Las frases de Genaro aluden a varios discursos políticos populares, mientras que en otras partes, utiliza citas tomadas de renombrados discursos socialistas latinoamericanos.³¹

Por otra parte, esta escena presagia lo que pasará al final: Chalo y Carlitos se irán con los americanos, traicionarán su ejército y su país emigrando con las tías y Genaro permanecerá en su tierra negándose a vender sus ideales nacionales por lograr un mejor futuro económico en Estados Unidos. A diferencia de sus amigos, Genaro se presenta como un héroe nacional, él es el hombre que ha continuado su marcha sin someterse al abuso sexual de Martha, ni ser absorbido por una gringa que lo saque del país.

Sanky panky también nos muestra el reverso de esta historia de explotación sexual hacia el/la dominicano/a, y nos permite ver que los *sanky panky* también tienen una imagen prejuiciada de los turistas. Según el gerente le permite a Genaro seguir adelante con sus delirios de *sanky panky*, también se encarga de abrirle los ojos sobre lo errado que está al pensar que todas las

³¹ Entre los intertextos políticos que Genaro utiliza se encuentra el discurso inaugural de John Fitzgerald Kennedy emitido el 20 de enero del 1961 en el Capitolio de los Estados Unidos (Washington D.C.): “Ask not what can your country do for you, but ask what can you do for your country.” Este fue con motivo de reciente aceptación y juramentación al cargo presidencial.

estadounidenses blancas tienen dinero, aclarándole que muchas de esas mujeres ahorran toda una vida para poder ir a pasar unos días allí. Las expresiones de Genaro constantemente nos recuerdan que sus sueños de *sanky panky* exitoso viven alimentados de estereotipos inflados sobre la condición económica de los estadounidenses.

En otra escena vemos a Genaro hacer su primer acercamiento oficial como *sanky panky* hacia una turista. Mientras coquetea, aparece su esposo, afro-americano, a quien Genaro toma por dominicano: “¿Quién iba a pensar que un moreno así era americano? Uno está ubicao que los gringos son rubios... lo que pasa es que el inglés de ese moreno como que me confundió, que no es muy allá que digamos.” Genaro asume que por ser negro éste es dominicano, otro *sanky panky* más. Esto demuestra que la figura de poder adquisitivo estadounidense dibujada en el imaginario popular está racialmente determinada como blanca. A la misma vez, esto demuestra que en el imaginario dominicano el *sanky panky* sufre una mentalidad dicotómica definida por la colonialidad del poder en donde: los americanos tienen poder y dinero, y por lo tanto son blancos, mientras que la negritud es símbolo de pobreza y la pobreza tiene que ocurrir en el Caribe, no en Estados Unidos (blanco/a=adinerado/a, extranjero/a con poder = blanco/a *versus* negro/a = oprimido/a, negro/a=Caribe). Esta lógica no se diferencia demasiado de la de las turistas porque al final de cuentas, ambos operan a base de arquetipos.

El lenguaje utilizado a través de la película no sólo es indicativo de un prejuicio por parte del *sanky panky* contra los estadounidenses, sino que el vocabulario y las bromas utilizadas en la película se refieren constantemente a la burocracia de las prácticas migratorias y a los beneficios económicos que trae casarse con una *americana* –los únicos que le interesan a Genaro. Podemos señalar tres momentos claves en los que esto se hace evidente. El primero ocurre cuando el protagonista besa por primera vez a Martha. Cuando sucede Genaro no se refiere a sus

sentimientos románticos por ella o a cuánto le atrae, más bien expresa: “¡Ay mi madre, ya estamos en la gran manzana!” El segundo acontece al llegar el novio de Martha al hotel y Chalo comenta "Que llegó el cónsul y le quiere estampar el pasaporte a Genaro." El último es el más directo, donde luego de la primera noche de tener relaciones sexuales con Martha, las palabras del protagonista al despertar son: " ¡Mi visa... digo, mi vida!" *Sanky panky* no deja duda que la razón principal en todo momento que guía la relación de Genaro con Martha es la de dejar el país.

Brennan explica que los trabajadores que se desempeñan en áreas turísticas, tales como el *sanky panky*, tienen numerosas oportunidades de compartir con los turistas (96). Ésta añade que en las relaciones que se desarrollan de estos encuentros el amor adquiere un significado diferente al comúnmente aceptado y tiene un objetivo particular y práctico: “Love takes on multiple meanings in this tourist setting, and marriage has specific uses ... They use the discourse and practices of romantic love to secure marriage proposals for a visa” (Brennan 96). Sin embargo, aún cuando Genaro cree tener todo arreglado para salir del país el plan con Martha se le desvanece. Cuando ve su fracaso y desilusión la joven prostituta que también se mueve en el hotel le aconseja:

Al principio siempre es difícil. Ellas no buscan más que placer, pasarse unos días bien con un morenito que las pasee, tomarse unas fotos con sus amigas para impresionar, y punto. Si te he visto, no me acuerdo. Las que se enamoran, te compran un boleto de avión y se casan contigo, esas ya no existen. Pero hay que insistir y hay que sobrevivir.

La joven apunta a un pasado mejor para los *sanky pankis*, donde ellos podían lograr que una turista los sacara del país, pero también apunta a que por su experiencia, ella conoce mejor que él

las situaciones de un *sanky panky*. Ella sabe que es el color moreno de la piel de los trabajadores sexuales dominicanos lo que atrae a los turistas extranjeros que acuden a sus servicios. La joven también reconoce los límites marcados por su color, raza y condición social, y que a pesar de todo esto ellos deben continuar en su oficio para poder sustentarse económicamente porque, como ésta le dice a Genaro cuando lo conoce “algo siempre se pica.”

A pesar de las importantes intervenciones dramáticas, el personaje de la prostituta queda reducido a un segundo plano, tanto es así que no tiene un nombre propio y sólo se le identifica como "la joven." En su metodología para el análisis visual, Rose nos habla de cómo el héroe masculino de la película generalmente “ocupa un espacio de profundidad ...,” y “a diferencia de la figura pasiva de la mujer,” es él quien mueve la narrativa (113). La joven sólo aparece para marcar el progreso y el final de la relación de Genaro con su gringa, y el comienzo de una nueva vida y mentalidad luego de ella. Su personaje sólo existe en relación a Genaro y no tiene una historia que la caracterice individualmente. No es sino al final de la película, cuando Genaro y la joven deciden unirse como pareja, que ella le dice su nombre, el cual nunca llegamos a escuchar. El hecho de que no se revele su nombre al público subraya la noción de que la joven es un arquetipo de las trabajadoras sexuales dominicanas que no se desarrolla en *Sanky panky*.

Entre las escenas finales, luego de que el protagonista tiene el altercado con Martha y su novio, la joven y Genaro se encuentran en lo que parece ser una barra-burdel frecuentada por los *sanky pankis* y prostitutas del área, y el lente se ubica frente a ellos dos:

Por lo menos aquí somos todos iguales. Bueno, con distintas historias, pero...
sabes, desde que te vi la primera vez supe que te iba a resultar muy difícil este
trabajo. ... Te tomas las cosas muy en serio. Lo más que puede pasar es que

tengas que regresar a tu barrio con las manos vacías. (*Suspira*) Sin embargo nosotras, hemos ido nuestra reputación en cada cita. ¿A dónde vamos a parar?

Este es el único momento en el que se ofrece una segunda perspectiva que se toma en serio en la película, tal vez porque este diálogo expresa el mensaje central de la historia. Ella subraya que en el país todos están al mismo nivel (lo cual a este punto, ya ha sido desmentido, aunque los *sanky pankys* aparezcan como iguales antes los ojos de las turistas), y en el extranjero siempre estarán en desventaja porque deben enfrentarse a la desigualdad de verse de piel oscura e inmigrantes: siempre serán parte de una clase inferior en Estados Unidos. Con su discurso, la joven también llama la atención al público sobre las diferentes consecuencias que enfrentan los hombres y las mujeres al ejercer la prostitución. Mientras Genaro, por ser hombre, no pierde nada, las mujeres pierden su honor ante la sociedad. En este sentido, aquí se presenta el primer fin didáctico de *Sanky panky*. No los vemos casarse en la película, pero la decisión de Genaro y de la joven de quedarse juntos como pareja al final de la historia devuelve a ambos personajes su espacio determinado socialmente, y por lo tanto, representa el rescate de la mujer dominicana a una vida “moralmente aceptable” en los brazos de un hombre local. Las trabas que le puedan quedar a ambos por su desempeño como trabajadores sexuales quedan eliminadas cuando deciden cambiar los comportamientos que pueden representar un problema para llegar a ser una pareja dominicana modelo. Sin embargo, el abandono del negocio del turismo sexual implica un abandono también de sus posibilidades de hallar mayor movilidad económica. De esta manera se restablece el orden proscrito en la colonialidad del poder: los blancos se han quedado juntos, disfrutando de una mejor posición económica; los negros y mulatos han hecho pareja con alguien de su mismo color, y se han quedado en la isla en la misma condición social en la que empezaron.

No obstante, luego de que Martha rechaza a Genaro porque según ella “vienen de mundos diferentes,” ésta cambia de idea. La gringa decide quedarse con el *sanky panky*, y aquí la película alcanza su clímax dramático. En ese momento se subraya el discurso nacionalista que constituye uno de los mensajes de la película y devuelve a los cuerpos a sus clasificaciones raciales originales, evitando así los cruces raciales, nacionales y de clase. Martha lo ha rechazado por sus diferencias culturales y lo menosprecia por venir de otro “mundo.” La diferencia claramente estriba para Martha en la condición económica y la identidad racial y étnica de Genaro. Ante la nueva oportunidad de irse con Martha, Genaro le responde:

No, no, no... escúchenme ustedes... te puedes ir por ahí mismo, te puedes ir al carajo con tu gringo desteñío. ¡Yo no soy relajo! ... Yo me quedo, yo tengo trabajo, me quedo aquí. Si por mujeres es, mira, ¡esto es mujer! ¡Made in Dominican Republic! Yo me quedo. Sí, llévatela, ustedes son blancos y se entienden. ...Tú tienes razón, siempre vives buscando un sueño, y me olvidé que es mejor quedarse aquí, vestido 2,000 veces de pollito que irme a sufrir pa' los rascacielos. Aquí lo que hay es que trabajar ... e intentar que una mujer como tú se enamore de uno.

Genaro rechaza la oportunidad que ha buscado desde el principio de la película, sólo para salvar su honor como hombre y como dominicano. Son los dos personajes que representan los valores culturales más bajos, Chalo y Carlos, los que terminan por dejar el país con las tías, y hacen hincapié en que no sienten una atracción verdadera por las mujeres, pero “Lo importante no es comer fino sino llenarse a barriga.” Los dos amigos cumplen con sus roles de antihéroes en contraste a Genaro quien ha decidido unirse amorosamente a una dominicana y quedarse trabajando en el país. Al final de la película todo lo que ocurrió *overseas* para Martha,

permaneció *overseas*, la gringa regresó a Estados Unidos “con su gringo” y Genaro permaneció en la isla; su negocio romántico y sexual jamás cruzó las fronteras marítimas. La película parece terminar así, con un alto tono nacionalista en donde el honor del hombre dominicano es mayor que su deseo por emigrar, y todo pareciera culminar con un discurso de liberación en donde se rechaza el modo corporal utilitario en el que las turistas ven a los *sanky pankis*. La masculinidad de Genaro termina por redimirse cuando decide formar pareja y familia con la joven, rescatando también a través de ella el honor de la mujer dominicana y el del *sanky panky* que se doblegan ante los turistas. También se restituye la supuesta unidad del cuerpo dominicano.

No obstante, la película deja preguntas sin responder por su manera de representar al *sanky panky*. Si Genaro se presenta como el héroe de la película por rechazar a Martha, ¿por qué el gerente del hotel le permitió a él y a la joven ejercer su negocio allí? ¿Por qué le provee a Genaro los medios para lograr ser *sanky panky*? Estas dudas comienzan a aclararse cuando consideramos que esta película tiene un doble mensaje que satisface las necesidades del auspiciador: Bávaro Beach Resort, la cadena española de hoteles Barceló, la más grande en toda la República Dominicana y uno de los gigantes en el turismo internacional.³²

En varias instancias la película funciona como una promoción para el hotel. Aunque, según Pintor, la producción es independiente, más bien parece ser un comercial extendido del

³² Bávaro Beach Resort se establece en la República Dominicana en el 1985 atraído por las cristalinas playas y el clima tropical. Este complejo turístico en el Caribe sería el primero de muchos que abrirían internacionalmente (<http://www.barcelo.com>). La corporación tiene sede en Benidorm (España), desde donde se fue expandiendo hacia otros centros turísticos. Hoy en día cuentan con alrededor de 185 hoteles alrededor del mundo. Dicha empresa transnacional española, oficialmente bajo el nombre de Barceló, ha sido fuertemente criticada y hasta ha enfrentado cargos legales por su explotación de los recursos humanos y económicos en los países donde se ubica, así como por el uso de influencias políticas y por sus incumplimientos gubernamentales. El activista social Joan Buades quien aboga por una empresa turística responsable y argumenta que: "El Grupo Barceló es un ave de rapiña que llega a un lugar, lo devora y no deja desarrollo humano ni beneficios económicos a la gente." Esto nos recuerda la empresa colonial española de encomiendas y minas. (http://www.turismoresponsable.org/denuncia/0903_llibrebarcelo_joanb.html).

hotel. [Véase figura 6]. Una de las pruebas más evidentes aparece en el momento en que Giuseppe le prohíbe (en teoría) a Genaro tener relaciones con las turistas. En ese momento, la cámara se posiciona frente a ellos, desde la arena, dejando ver en primer plano y en el extremo derecho de la toma, a una mujer que brinda servicios de trenzado a los huéspedes. La camisa de ella lee en su espalda “Barceló.” Esta estrategia publicitaria se repite en varias ocasiones en las entrevistas al equipo de trabajo en el video promocional, pero en las escenas en que Genaro cree estar fortaleciendo su relación con Martha, las sugerencias son más evidentes. En la escena en que el protagonista sale del hotel junto a sus amigos y a las turistas, la cámara se mantiene por un espacio de un segundo en una toma enfocada directamente en las letras de bienvenida en la entrada del hotel “BÁVARO BEACH RESORT.”



Fig. 6. Detalle. Promoción del Hotel Barceló en la película.

La cadena Barceló posee cinco de los principales hoteles más conocidos en la República Dominicana, localizados en Puerto Plata, Juan Dolio y Punta Cana – reconocidos centros turísticos. Esta empresa es uno de los principales beneficiados económicamente del turismo sexual europeo y norteamericano en la República Dominicana. No es casualidad, por lo tanto, que tanto el video promocional de la película, como la película y la trama en sí mismas presenten un video turístico panfletario del país y las actividades que ofrece el hotel. Entre ellas vemos: playas azul claro brillante, alquiler de kayaks y de jets sky, la oportunidad de nadar con delfines, servicio de masajes y trenzado de cabello, servicio completo de bar, piscina, tomar el sol, andar a

caballo por la orilla del mar, alquiler de equipo de buceo, paseo en lancha, una divertida vida nocturna con muchos baile, entre otras tantas atracciones. Por supuesto, los *sanky pankis* y las prostitutas representados en la película son los anfitriones que se aseguran de que el turista tenga una buena experiencia en el país y que desee regresar. Esto no debe sorprendernos si vemos que esta cadena española controla gran parte de la actividad turística en el país y genera un sin número de empleos formales e informales. Por lo tanto, la promoción del hotel y de los servicios de las prostitutas y los *sanky pankis* en él implican una doble colonialidad en el discurso.

Los personajes son parte de las atracciones del hotel y la película proyecta el mensaje de esperar poder seguirlos utilizando mientras no se vayan del país. Dado que por una parte, el turismo sexual en el Caribe es una práctica altamente conocida en Europa y que, por otra parte, la promoción del mismo en la película no ocurre de manera explícita, la sutil condonación de éste en la película no afecta la reputación de la compañía directamente. Por lo tanto, el Grupo Barceló retiene el poder sobre la economía del país y sobre los cuerpos de sus trabajadores sexuales siempre y cuando se queden allí. Siendo así, no debe confundirnos que la película dirija su crítica a los turistas estadounidenses y no a los europeos; más aún que haga diferencia entre ellos cuando ambos son parte del turismo sexual en la isla. Si consideramos que tanto el auspiciador como el director son españoles, y que las políticas sociales y económicas de la compañía Barceló en Latinoamérica han sido sumamente criticadas, queda claro que no les era conveniente criticar el imperialismo económico y la explotación sexual por parte de los europeos en la isla. La película sostiene una doble moral que se acomoda a la conveniencia del negocio del hotel y en donde el cuerpo del hombre dominicano funciona como objeto para hacer el mensaje más evidente.

Esta estrategia promocional y el doble mensaje de la película se concretan en el material publicitario de *Sanky panky*. En esta parte la voz narradora nos habla de que las grandes diferencias económicas del país, como mencionara anteriormente, han provocado el aumento de la criminalidad y los viajes ilegales para dejar el país. Sin embargo, en la narración se dice que, más allá de los problemas económicos del país, una de las principales causas de esto es “la pérdida de valores familiares.” Sin embargo, en esta misma narración se dibuja favorablemente y con simpatía la figura del *sanky panky*. Inmediatamente el narrador procede a ofrecer una lista de las cualificaciones necesarias para su oficio: “...pero no todos sirven para dedicarse a este trabajo, hace falta el buen dominio de varios idiomas, capacidad para la mentira fácil, ingenio para sacar información, facilidad de palabra y una buena presencia física, sobretodo, al gusto de las europeas.” Esta descripción simula un anuncio de empleo al que sólo le falta el letrero de *Help Wanted*. Genaro logra ser el héroe nacional de la trama porque rechaza a los Estados Unidos. No obstante, simultáneamente éste sirve como antítesis de lo que se debe hacer para salir adelante como *sanky panky*, por lo que su experiencia puede servirles de modelo a otros que aspiren a este oficio.

En esta promoción la película nos revela la razón de la aparente ambigüedad del mensaje cinematográfico que a la vez celebra al héroe nacional que ha rechazado al imperialismo estadounidense, y promueve la figura del trabajador sexual como producto ingenioso de su contexto social; todo por medio del hombre dominicano. El mensaje implícito en la trama para el pueblo dominicano e internacional es que ejercer el *sankypankismo* no es inmoral, es más bien una estrategia astuta de salir adelante en esta economía. Según el adjunto promocional del dvd, el *sanky panky* no es más que un pícaro tratando de sobrevivir. Sin embargo, el mensaje exclusivamente dirigido al espectador dominicano residente en la isla es que lo inmoral, esa

“pérdida de valores” que causa la criminalidad, más bien radica en abandonar el país, no en el trabajo sexual. Este aspecto se representa por medio de los personajes de Chelo y Carlitos, quienes desde un principio demuestran no tener valores morales ni objetivos, y son los únicos que se marchan del país. Viven engañando a sus compatriotas, tomándoles dinero prestado y ejerciendo la criminalidad. Un *sanky panky* exitoso es, más bien, aquel que logra su empresa con clase, pero se queda en el país, tal como lo hizo Miguelito. Lo que se le sugiere al pueblo dominicano es que un *sanky panky* debe comprometerse con la lucha en su país. Mientras tanto, a la audiencia internacional se le presenta una divertida comedia de un pueblo que lucha y que le abre los brazos al turista europeo para ofrecerle todas sus bellezas naturales y humanas, y unos espacios turísticos exclusivos y bien organizados.

Observaciones finales

Sanky panky, como producción cinematográfica, cumple múltiples objetivos y transmite varios mensajes al espectador internacional y al pueblo dominicano en la República Dominicana y en el exterior. Cada uno de ellos se acomoda a lo que el espectador busque en la película, y es por esto que la ambigüedad de las posturas en la historia le otorgan al director el beneficio de una salvedad siempre posible. Sin embargo, todos estos mensajes son elaborados mediante la lógica de la colonialidad del poder centrada en el cuerpo que se presenta a lo largo de toda la trama y de las promociones de adicionales disponibles en el DVD. El mensaje radica siempre en el cuerpo del *sanky panky*: qué debe ser, cómo puede tener éxito, qué lo ha llevado allí, cuáles son sus posibilidades y sobre todo, cómo lo ven las turistas estadounidenses. La movilidad social y las limitaciones del trabajador sexual dominicano por razones de clase, nacionalidad y raza, y su dependencia de un mercado exterior estadounidense o europeo demuestran que las estructuras

sociales establecidas en tiempos coloniales no han desaparecido, sino que se han transformado y ahora las vemos manifestadas económica y eróticamente a través de la colonialidad del deseo.

Por esta razón, enfocarse solamente en la objetivación que las turistas hacen del cuerpo de Genaro y en lo engañado que vive Genaro por sus ignorantes ilusiones, le permite al director lograr que en la trama domine al primera vista el mensaje aparente que aquel dominicano *sanky panky* que se vaya del país con una turista está abandonando el compromiso con su patria, y sobre todo, permitiendo la opresión del negro dominicano. Después de todo, eso es un derecho reservado sólo para el hotel. Por lo tanto, se puede concluir que *Sanky panky* ilustra una doble objetificación del cuerpo dominicano: la de las gringas hacia el dominicano y la del hotel hacia los *sanky pankis*. Aún más, si recordamos el epígrafe de este capítulo entenderemos que las primeras representaciones del Caribe como un espacio que le ofrece al viajero "todo incluido" (hermosos cuerpos, recursos, un espacio natural amplio y gente servicial) fue establecido por Cristóbal Colón desde su llegada al territorio americano. En el cuerpo dominicano, como reflejo de la geografía de su país de origen, siempre queda inscrita la historia colonial. A su vez, éste siempre transitará entre el quedarse y el emigrar, entre el espacio que habita y el que añora habitar, en aquello que cuando éste se convierte en emigrante cree dejar atrás, o tal vez en el recuerdo de la historia de los caribeños y sus familias; tema que se examinará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3
La familia como cuerpo enfermo:
el discurso patológico y la herencia cultural en *Geographies of Home*

"What if we incorporate the researching and retelling of our family stories into our medical practice? What if we use the release and re-evaluation tools of RC [Re-evaluation Counseling] alongside this intimate excavation of family history and family myth, and create a psychosocial surgery where we operate on the past, and create new endocrine and neurological and psychological interpretations of the present?"

-Aurora Levins Morales

En su ensayo “Cultural Identities and Diaspora” Stuart Hall argumenta que la reconstrucción del imaginario del Caribe a través de la experiencia de la diáspora africana forzada sirve para imponer un sentido de coherencia a una experiencia hasta entonces dispersa y fragmentada (394).³³ Para Hall, África sirve como eje para la construcción de una identidad cultural caribeña a la vez establecida y dinámica (en constante movimiento) (394). África, entonces, sirve como la aporía y el centro que le da el sentido que esta historia cultural carecía hasta el momento (Hall 394). Del mismo modo, Hall subraya que al reconocer la relevancia de ese pasado histórico-cultural a la luz de la transportación, la esclavitud y la migración, no queda más que admitir que la "pérdida de identidad" que ha sido integral en la experiencia caribeña sólo podía ser sanada una vez se reconocieran y se devolvieran a su respectivo lugar estas conexiones históricas olvidadas (Hall 394-6). La producción artístico-cultural que alude a estas conexiones del Caribe con África restaura una plenitud imaginaria frente a la “rota rúbrica del pasado” (Hall 394-6). Hall entiende que estas expresiones artísticas son “recursos de resistencia

³³ Todas las citas de Stuart Hall traducidas al español son de mi autoría.

e identidad, con las que se confronta a las formas patológicas y fragmentadas en la que esa experiencia ha sido reconstruída ...” (Hall 225). Del mismo modo, esta expropiación interna de la identidad cultural tulle y deforma (Hall 226). Por una parte, las expresiones de Hall reflejan que el carácter traumático de la experiencia colonial marca la identidad caribeña, la cual sólo puede ser rescatada mediante una revalorización de su historia. Hall utiliza metáforas corpóreas para referirse a una población caribeña que no reconoce parte de su pasado como un cuerpo enfermo que debe ser sanado. Silenciar segmentos y piezas de su historia no sólo la enferma sino que la deforma desde lo más visceral. Por extensión, entendemos que esta cultura enferma se materializa sobre los cuerpos que dan vida a una historia de constantes desplazamientos y violencia.³⁴

Este capítulo parte de la postura de Hall para analizar las representaciones textuales del cuerpo inmigrante caribeño construidas a base del discurso de la enfermedad. Se estudian las imágenes patológicas que trazan las experiencias de la inmigración dominicana en Estados Unidos tomando como punto de estudio la novela *Geographies of Home* de la autora dominicana-americana Loida Maritza Pérez. Con imágenes patológicas me refiero a aquellas representaciones literarias de cualquier tipo de enfermedad física o mental. El objetivo es demostrar cómo la relación que establece el sujeto caribeño con su pasado cultural determina su estado psicosomático.³⁵ Es decir, la abyección enfermiza del cuerpo caribeño o su restablecimiento como parte funcional de la sociedad en la que se ubica dependen de la medida

³⁴ Con “historia de constantes desplazamientos y violencia” me refiero sobre todo a los acontecimientos que se desprenden de la experiencia colonial: la esclavitud, las inmigraciones forzadas y libres de los europeos, indígenas y africanos, el hambre, la aniquilación de las comunidades indígenas, las violaciones sexuales, etcétera.

³⁵ El diccionario en línea *Merriam-Webster* define el término “psicosomático” como lo relacionado al cuerpo y a la mente, y los síntomas físicos ocasionados por disturbios mentales o emocionales. <http://www.merriam-webster.com/spanish/psicosomático>

en que el sujeto reconozca y valore su pasado familiar inmediato y su historia cultural. El reconocimiento de esta memoria histórica le facilita entender su propia identidad y ubicarse en estas narrativas, creando y entendiendo su propia identidad, venciendo el discurso patológico que le precede y estableciendo su propio espacio.

Al referirme al “cuerpo” a lo largo de este capítulo incluyo tanto la dimensión física, como la emocional y la psicológica, las cuales no existen de modo separado. Es decir, entiendo el cuerpo como la suma de estas partes que trabajan juntas. Mi acercamiento evita el dualismo cartesiano desmentido por la antropología y las ciencias sociales. Mientras que para referirme a una sola de estas áreas por motivos de especificidad en una cita, o porque el texto mismo haga la salvedad, utilizaré los términos “físico,” “emocional,” “mental” y en ocasiones “psicológico.”

Como se demostrará en este análisis, el movimiento transitorio en la novela corresponde a una familia dividida geográfica y culturalmente en la que algunos de los hijos han regresado a la República Dominicana y los padres sueñan con regresar a la isla. El hogar, en este caso fragmentado y dinámico, generalmente se percibe como el espacio en donde el cuerpo se siente más a gusto y suele asociarse con la casa en donde han crecido junto a su familia. Sin embargo, estos cuerpos en constante tránsito (de la República Dominicana a Estados Unidos y viceversa) desafían el concepto convencional del hogar, para trazar sus propias geografías. Cuando los personajes en la obra logran integrar las partes silenciadas de su pasado, entonces el cuerpo y la identidad se representan satisfactoriamente a través de estas prácticas culturales y las relaciones familiares se proyectan en una luz más positiva.

Por ende, las preguntas principales que dirigen el análisis son: ¿cómo la relación de estos sujetos caribeños con su cultura y su pasado familiar influyen su estado mental y físico, y definen su conceptualización del hogar? ¿En qué medida el discurso religioso y el psicosomático

dan forma a estos cuerpos? ¿Se identifican estas voces con la historia colectiva que marca sus cuerpos o intentan ellos desconectarse de su pasado para crear una individualidad alternativa?

Para responder a estas preguntas el capítulo se centrará en la visión que presentan los inmigrantes de sí mismos, una mirada interna a su historia, su contexto y su condición.

Inmigración, corporeidad y trauma

Mary C. Waters discute el modo en que los inmigrantes establecen su identidad frente a una nueva sociedad. Según Waters, las identidades sociales que adoptan o que les son asignadas pueden tener enormes consecuencias (44). Del mismo modo, ella define la identidad como una autoconcepción, y como una selección de atributos físicos, emocionales o sociales de individuos particulares (Waters 44). La obra de Pérez sugiere un entendimiento similar de la construcción identitaria del inmigrante dominicano como respuesta a su contexto social en Estados Unidos, ya que en la novela un sujeto sólo puede verdaderamente conocerse y reconocerse cuando relaciona su identidad y su cuerpo (características físicas, estados mentales, creencias, herencia cultural) a su pasado familiar y a sus comunidades históricas. Desconectarse de su comunidad y de su familia significaría negar partes de su cultura o "silenciar el pasado" (Trouillot) lo que provoca represiones y ansiedades que desequilibran física y mentalmente al inmigrante caribeño.

Este acercamiento no es exclusivo a la producción caribeña, ya que la literatura latinoamericana del siglo diecinueve y principios del siglo veinte se caracterizan por el uso de la metáfora del cuerpo enfermo. Para estos escritores:

... Disease ...is a metaphor for a general state of crisis that these writers found not only in their respective regions, but also throughout Latin America. Like many of their contemporaries, they believed that Latin America (its peoples,

geographies, societies, economies, and cultures), was as the turning point, for better or worse, of an acute metaphorical disease. (Trigo 1)

Dentro del marco literario naturalista decimonónico se suele visualizar a Latinoamérica patológicamente, como un sistema enfermo y una región en crisis principalmente debido a su hibridez racial. Según Benigno Trigo, mediante esta visión de estado de crisis, Latinoamérica queda representada como una región geográficamente intimidante de gente racialmente discapacitada, y como cuerpo femenino histérico o un sujeto psicológicamente desbalanceado (3). No es sino hasta que se logra reconocer el mestizaje racial y cultural como parte de la identidad latinoamericana que se transforma esta mentalidad y el cuerpo latinoamericano recobra su salud. Ver la raza como una debilidad genética que marca al cuerpo latinoamericano nos obliga a poner en conversación las ideas de Hall sobre el Caribe como un lugar enfermo y de trauma con las teorías sobre una Latinoamérica en crisis.³⁶

El psicólogo Robert C. Scaer explica los efectos fisiológicos de la experiencia traumática, e indica que en muchas instancias, las víctimas del trauma no guardan memoria de los diferentes eventos asociados con el evento traumático (45). Scaer sugiere que uno de los métodos terapéuticos psicosomáticos para tratar el trauma es la estimulación de los sentidos (visual, táctil, vestibular o auditivo) a través de los cuales usualmente se imaginan los eventos traumáticos pasados (45). Algunas de estas técnicas envuelven la repetición de cánticos y frases

³⁶ Si la República Dominicana es categorizada simultáneamente como parte de Latinoamérica y del Caribe, entonces, subrayar en este análisis la intersección teórica de ambas áreas de estudio en el tema de la metáfora del cuerpo enfermo cobra aún más sentido. Estudiar estos textos desde la perspectiva caribeñista, la de los estudios latinos y la latinoamericanista es la manera más responsable y completa de contextualizar la discusión. Si, como veremos más adelante, Pérez se identifica con la historia latina, latinoamericana y caribeña, y presenta en su obra cuerpos y discursos patológicos que juegan y dialogan con todas estas perspectivas, entonces es necesario tomarlas en consideración a todas, ya que después de todo la identidad siempre es múltiple.

para la auto-realización y el energizamiento, y entre las prácticas medicinales que promueven este tipo de terapia se encuentran la kinesiología y la acupuntura como método para estimular el flujo de energía en el cuerpo (Scaer 182). Los fundadores de estas técnicas han notado una experiencia terapéutica reveladora en sus pacientes, y en ocasiones, hasta en ellos mismos (Scaer 182). De esta interpretación médica sobre los métodos para sanar psicosomáticamente a aquellos cuerpos que sufren los efectos de un trauma se desprenden dos conclusiones principales: el individuo necesita primero reconocer el evento o los eventos del pasado que provocan el trauma para poder recobrar su equilibrio mental y físico. Por otro lado, entre los métodos de terapia caben formas de medicina tradicional (diferentes a la medicina occidental institucionalizada) y otras prácticas culturales que le otorguen al individuo el poder de reconocer el problema y de ser agentes de cambio.³⁷ En el caso de los personajes en la novela de Pérez, el momento del trauma puede ocurrir en la emigración misma y la experiencia traumática preexistente a nivel histórico en sus culturas dominicanas. El potencial que según Scaer tiene la víctima del trauma para autosanarse abre una nueva dimensión analítica de la novela. La elección de prácticas religiosas como la santería ayuda a los personajes en su sanación. El autor funciona simbólicamente como curandero de su cultura y de su historia al proponer los ritos culturales como posibles curas.³⁸

Gay Wilenz propone que para que estos cuerpos se sanen deben entender que su bienestar personal está asociado con la aceptación de sí mismos y de toda su herencia cultural y familiar, por complicada que ésta sea (6). Por lo tanto, en el caso del Caribe, los cantos, conjuros y demás prácticas religiosas como la santería y el espiritismo que forman parte de la identidad cultural sirven como métodos terapéuticos. Gran parte de su poder cultural para sanar proviene de haber

³⁷ Algunos ejemplos de medicina tradicional son la acupuntura y la medicina natural

³⁸ Michael Solomon también alude a la metáfora de las prácticas culturales como método de sanación en su libro *The Literature of Misogyny in Medieval Spain*.

sido erradicados o suprimidos en la historia colonial, o sustituidos por otras prácticas institucionalizadas. Esta supresión del conocimiento popular, por ejemplo, forma parte de la raíz histórica del trauma en estas culturas. A la misma vez, estas prácticas medicinales y ritos espirituales pueden servir para reparar el trauma radicado en la violencia física y en la supresión de los aspectos culturales (historias borradas, religiones perseguidas y prohibidas, la pérdida de las tradiciones, la desaparición de ciertas tradiciones orales, y hasta el genocidio, entre otras tantas) que surgen de la experiencia colonial.

Wilentz explica que para las personas de culturas históricamente oprimidas esta curación significa reclamar su bienestar personal a través del autoestima y del conocimiento de las prácticas culturales de sanación que han sido históricamente desacreditadas (3). Nuestras enfermedades y nuestros malestares no son únicamente individuales, culturales, nacionales y globales, sino que existen interconexiones entre todos estos y las enfermedades que contraemos, provocando desórdenes mentales y físicos, y hasta el quiebre del equilibrio entre el cuerpo y la mente (Wilentz 2). Wilentz llama a esta interconexión "cultural self-loathing" (2). La relación entre nuestro estado físico y mental depende entonces de la manera en que entendamos, aceptemos y negociemos con nuestra identidad cultural y el pasado histórico. Por ejemplo, en *Geographies of Home* todos los componentes del ser del individuo deben reevaluarse, convirtiendo los aspectos raciales, de clase, de sexualidad y de género en parte integral de este diagnóstico. En este sentido hablamos de un proceso psicosomático, ya que lo mental y físico van unidos por esa interconexión de la que habla Wilentz.

En los ejemplos que se analizarán a continuación las mujeres ocupan un puesto principal como sanadoras o curanderas de la cultura, de la familia y del individuo. Sin embargo, cuando el trauma no es tratado dentro del núcleo familiar, cuando el enfermo no da con su cura, el cuerpo y

su contexto comienzan a descomponerse y a morir poco a poco, a perder su humanidad o su cordura. Como se verá a continuación, cuando esto ocurre la locura y la enfermedad se despliegan mostrando una estética abyecta. Esta tendencia discursiva recurre constantemente a imágenes que demuestra que el individuo no puede hallarse a sí mismo en su circunstancia y se pierde en imágenes que no concuerdan con lo que se entiende por correcto, moral, hermoso o atractivo, y en cambio, insiste en describir cuerpos repulsivos y mentalmente trastornados. En *Powers of Horror* Julia Kristeva define lo abyecto como la reacción humana física, mental o emocional que sucede cuando se confunde la división entre uno mismo y el mundo alrededor (5). En lo abyecto “el significado colapsa,” es “el algo” que no se puede reconocer como una cosa (Kristeva 2). No es la falta de limpieza o de salud lo que causa lo abyecto, es más bien aquello que perturba la identidad, el orden y el sistema (Kristeva 4). Así por ejemplo a continuación veremos cómo en *Geographies of Home*, los sujetos de la novela no logran sanar sus traumas en el presente mediante la exploración de su pasado, y por lo tanto no pueden reafirmar su identidad; estos se enferman y yacen en un estado de permanente confusión, negación y enajenamiento. Es decir, caen en un estado abyecto permanente que permea en la estética narrativa a lo largo de todo el texto. Esto que llamo "estética abyecta" es la representación literaria del efecto más negativo del trauma irresuelto, y se caracteriza por múltiples escenas aberrantes, como un vómito en el fregadero, la necrofilia, la violación entre hermanas, la podredumbre física y el mal olor, entre otras imágenes grotescas de la novela. Los acercamientos teóricos discutidos en la primera parte de este capítulo (Hall, Waters, Trigo, Scaer, Wilentz y Kristeva) hacia el discurso de la enfermedad nos ayudarán a entender cómo el trasfondo cultural y familiar en la obra de Pérez marca sus cuerpos. Esta consideración probará

que, al final, la manera en que el sujeto se relaciona con su pasado y con su comunidad definirá su sanación.

Loida Martiza Pérez: *cultural self-loathing* y abyección

Pérez nace en la República Dominicana en 1963 y se traslada a Nueva York junto a su familia a los 3 años de edad. *Geographies of Home*, publicada en 1999, es su primera novela.³⁹ Esta obra narra la historia de una familia dominicana que se traslada a New York. Rebecca, una de las hijas mayores, es la primera en dejar su casa en la República Dominicana, abriendo así las puertas para el resto de su familia compuesta de sus padres, Aurelia y Papito, y sus catorce hermanos. La novela abre con un prólogo en el que Bienvenida, madre de Aurelia, está en su lecho de muerte y clama la presencia de su hija quien debe encargarse de preservar las creencias y las memorias de los muertos de la familia. Pero Aurelia decide dejar atrás el legado y las costumbres de su madre y comenzar una nueva vida según la religión adventista de su esposo Papito.

Al mudarse a New York ambos esperan darle una mejor vida a sus hijos, y refuerzan sus enseñanzas morales religiosas, pero esto se da tan estrictamente que logran todo lo contrario. La represión en la que viven los miembros de la familia suprime los aspectos corporales y sexuales, al igual que les prohíbe actividades sociales seculares como ver programas de televisión y escuchar música que no sean cristianos. A las hermanas no les permiten compartir una misma cama: “Even as children, when she and her sisters had slept several to a bed, they had shared blankets under which each lay separated by her own sheet” (Pérez 282).⁴⁰ La familia rechaza

³⁹ Loida Maritza Pérez actualmente se encuentra trabajando en su próxima novela *Lamentations*, la historia gira alrededor de un líder religioso dominicano.

⁴⁰ Las traducciones del inglés al español de Loida Maritza Pérez son de mi autoría, a menos que se indique lo contrario.

todo aquello que pueda fomentar el contacto físico, el erotismo o la sexualidad fuera del matrimonio, ya que esto es visto como mundano e impío, y tampoco conversa sobre temas que puedan crear una imagen contraria a la que deben proyectar los integrantes de la familia según su religión adventista.

La represión y supresión del pasado sume a la familia en un silencio que afecta irreparablemente sus relaciones, y en el cual nadie conoce la verdadera historia de nadie. Dichas limitaciones terminan por convertirse en una locura colectiva. Así por ejemplo, el narrador omnisciente nos da a conocer las historias de Papito y de Aurelia a través de los recuerdos. Papito, por su parte, cuenta haber estado enloquecidamente enamorado en su juventud en la República Dominicana de una joven con la que planificaba casarse. Sin embargo, ésta muere trágicamente en sus brazos mientras él trataba de salvarla en una tormenta. En el momento de su muerte Papito descubre que ella era abusada sexualmente por su padre, de quien esperaba un hijo.

Esta pérdida hace que Papito se aferre a la religión protestante aún más y llegando a un fanatismo que impone en Aurelia y que comienza a crear las condiciones para un ambiente patológico en su hogar. La supresión del pasado, de las emociones, de los deseos y hasta de la espiritualidad que la religión de su esposo impone en Aurelia provoca daños irreparables en los cuerpos y las mentes de los personajes principales. La interrupción de la memoria y de la transmisión cultural es el germen que va creciendo en la familia cuando emigran a los Estados Unidos.

En una conversación de mesa redonda entre Pérez y otras tres importantes escritoras de La Española, Nelly Rosario, Myriam J. A. Chancy y Edwidge Danticat, ésta expresa que es la manera selectiva de transmitir historias y la retención voluntaria de ciertas historias lo que

conduce a la mayoría de los conflictos (*Voices from Hispaniola* 70). La autora confirma claramente la importancia del asunto que trato como causa particular de la condición que asecha a esta familia dominicana en New York:

That Aurelia, the mother, silences her past and is ambivalent about her relationship with her own mother is what leaves her daughters at a loss. Any of them, whether it be Iliana, Rebecca, Marina, or any of the other daughters, would have fared better had they been armed with certain truths rather than shielded from them. (Candelario 70)

Los conflictos familiares que comienzan con Aurelia y su madre, Bienvenida, son la raíz de los problemas que sufre el resto de la familia. Pérez sugiere que el desconocimiento de la historia del pasado produce conflictos y afecta los cuerpos. En la medida que el silencio perdure los problemas familiares y la situación enfermiza que los afecta se vuelven un ciclo.

El primer capítulo narra la historia de Iliana, una de las hermanas que decide cursar estudios universitarios lejos de casa sólo para alejarse del infierno que vive en su hogar: "...the university would be the ideal place to escape her parents' watchful eyes" (Pérez 1). La universidad logra poner distancia física entre Iliana y su familia, pero ésta decide regresar al escuchar la voz de su madre continuamente. Cuando regresa se encuentra con una situación mucho peor de la que había dejado. Iliana se enfrenta con la escena de que Marina, otra de las hermanas, ha enloquecido y cree tener poderes especiales para ver espíritus y demonios, y juzgar las acciones impías de los demás. Su locura la lleva a atentar contra su vida en más de una ocasión y a incendiar la cocina de sus padres porque alucina verla llena de arañas. Marina también incendia la oficina de los abogados para los que trabajaba porque sus intenciones de casarse con un abogado fueron frustradas.

Rebecca, la hija mayor, también lleva una vida traumática. Su primer matrimonio fue una relación tormentosa, ya que su esposo abusaba físicamente de ella. En su nueva relación con Pasión (su nueva pareja) la historia se repite. Éste también le pega y abusa de ella sexualmente en las maneras más viles, y cría gallos dentro de la casa que empeoran las condiciones salubres del hogar. Sin embargo, Rebecca reanuda sus relaciones continuamente, poniendo en peligro las vidas de sus hijos Esperanza y Rubén, quienes ya viven en extremo descuido. Entre los otros hermanos, cuyas vidas pasan a un segundo plano, hallamos una hija que se marcha y de la cual no se vuelve a saber nada, y dos hermanos con una agresiva disputa a causa de una mujer que ha engañado a uno de ellos siéndole infiel con el otro.

La novela incluye una conversación con la autora al final del texto, en la cual Pérez explica las razones que la inspiraron a escribir *Geographies of Home*:

While making through the street in Brooklyn, Queens, the Bronx and even Manhattan, I have on occasion heard roosters crowing in neighborhoods where I knew for a fact there were no livestock markets. This started me thinking. Where were these sounds coming from? Were residents keeping hens and roosters in their homes? For what purpose? (*A Pinguins Guide* 5)⁴¹

Aunque el contexto extraliterario en el que surge la obra no está marcado por ningún acontecimiento político o histórico en especial, éste sí se sitúa en el diario vivir de una comunidad predominantemente latina en New York. Pérez subraya la importancia en su obra de un espacio urbano en el que se mezclan elementos de la cultura rural latinoamericana. Sin

⁴¹ Esta entrevista a Pérez aparece como apéndice de la novela. La edición no incluye el nombre del entrevistador ni el motivo de su inclusión. Sin embargo, el apéndice también incluye una serie de preguntas para discutir la novela, lo que sugiere que la entrevista puede tener el mismo objetivo pedagógico.

embargo, a nivel intertextual las historias individuales se entretajan con la historia del Trujillato en la República Dominicana, cuyas referencias aparecen continuamente y sirven como punto de comparación para las situaciones que viven como inmigrantes en New York:

It wasn't that she romanticized the past or believed that things had been better in the Dominican Republic, but something had flourished from within which had enabled her to greet each day rather than cringe in dread. With bare feet planted on familiar ground, she had trusted her perceptions. Yet assaulted by the unfamiliar and surrounded by hard concrete and looming buildings, she had become as vulnerable as even the Trujillo regime had failed to make her feel.
(Pérez 23)⁴²

El trasfondo político de la novela traza uno de los principales hechos traumáticos de la obra. Esta tal vez sea una de las pocas referencias históricas que nos ayudan a ubicar cronológicamente la historia en un momento histórico específico. El texto sí nos revela que Papito y Aurelia vivieron la dictadura del General Rafael Leonidas Trujillo y salieron de la isla en el curso de la misma, lo cual ubica la parte de la historia que se desarrolla en la República Dominicana entre el 1930-1960. Hallamos una de las más claras referencias cuando Aurelia recalca la incertidumbre que siente como inmigrante en tierra ajena y sobre todo la poca familiaridad del espacio que habita. Ni tan siquiera el Trujillato en la República Dominicana logró hacerle sentir la inseguridad y la vulnerabilidad que ahora sentía en el exilio. De esta manera, se establece claramente el impacto emocional que tiene la inmigración a los Estados Unidos en el cuerpo

⁴² El gobierno dictatorial del general Rafael Leonidas Trujillo (1930-1961) en la República Dominicana, también conocido como "la era de Trujillo," ha sido considerado como uno de los más sangrientos en América Latina.

migratorio, y este es tal, que sus efectos son mayores a los de la dictadura misma en el país natal.⁴³

A pesar de que los conflictos religiosos y los efectos de la espiritualidad en el cuerpo son dos de los temas principales en la novela, los acercamientos críticos hacia *Geographies of Home* suelen concentrarse mayormente en la representación del concepto del hogar, en la violencia que permea en la novela o en las dinámicas raciales en la trama.⁴⁴ Mi análisis de la novela dialoga con todos estos acercamientos críticos, pero principalmente con la propuesta de Lapétra Rochelle Bowman, la cual centra su mirada al texto en la noción de “Third-space feminism” con el fin de explorar cómo la memoria se inscribe a través del cuerpo de Ileana: “Ileana and her mother are connected through body memory, and what [Gloria] Anzaldúa refers to as *la facultad*, an embodied knowledge and connection which exists and moves beyond space and time. What this

⁴³ Jill Toliver Richardson explica que antes de que llegara la tercera gran oleada de inmigrantes a Estados Unidos en 1965, y durante la dictadura trujillista, un pequeño número de dominicanos emigró a los Estados Unidos en una época en la que la dictadura militar dominicana no permitía la salida de sus ciudadanos. El éxodo masivo comenzó después de 1962, una vez asesinado Trujillo y bajo el gobierno de Joaquín Balaguer, dando comienzo a un flujo migratorio que continúa hoy. Duany añade que el modo en que los mismos dominicanos se refieren a las distintas olas migratorias sugiere el desarrollo de comunidades transnacionales e identidades diaspóricas múltiples (*Blurred Borders* 170). Este tema será desarrollado en el capítulo cuatro.

⁴⁴ Toliver Richardson analiza cómo en *Geographies of Home* el concepto del hogar se utiliza como una forma alterna a la construcción de “la nación enraizada” (IV). Ella presta especial atención al modo en que estas familias se sitúan frente a la cultura americana, y cómo articulan su deseo de regresar a la República Dominicana. Saama Rahma Abdurraqib, por su parte, argumenta que en la novela los personajes representan esa relación tormentosa con el hogar, que los aleja y a la vez los atrae una y otra vez. Por otro lado, Lyn Di Iorio Sandín analiza el modo en que los cuerpos femeninos en la novela “participan agresivamente en la violencia tanto como se someten a ella” (63). En su tesis doctoral Di Iorio Sandín también expone que la locura y la enfermedad de Marina es lo que verdaderamente provoca un cuestionamiento de un sistema social que invisibiliza a los dominicanos en Estados Unidos (*Killing Spanish* 2). De manera similar, Laura Halperin analiza la importancia de la locura en *Geographies of Home* y cómo la inestabilidad mental que reflejan los personajes latinos que comprenden su disertación es producto tanto de las fuerzas históricas de sus respectivas culturas como de una cultura americana que las oprime. Otros trabajos, como es el caso de Yolanda Grisela Acosta, se interesan mayormente en las identificaciones raciales de los personajes. Mi postura, sin embargo, se enfoca en el modo en que el rechazo de la historia cultural dominicana enferma a la familia como cuerpo transeúnte.

suggests is that women are part of a greater embodied cultural network which, regardless of where they may be, brings them back to each other (104).⁴⁵ Mi argumento elabora esta conexión entre la cultura, el movimiento, la familia y el cuerpo propuesta por Bowman, pero cuestiona cómo el cuerpo emigrante de la familia dominicana, encabezada por sus mujeres, absorbe o rechaza de modo patológico su herencia cultural.

Aunque Rochelle Brownman y otros reconocen el cuerpo como un agente y como un espacio para la inscripción de la historia colonial en la inmigración, ellos no se concentran en los discursos que a mi entender son claves para comprender la imagen de la República Dominicana que se construye en la obra desde el espacio de la diáspora y su relación con la religión, el discurso de la enfermedad, el trauma y la historia. Tanto el tema de la religión en New York y en la República Dominicana, como el del patriarcado y de la política sirven para representar las consecuencias de la represión en la novela y a la vez buscar formas alternas de narrar las dinámicas de una familia latina, generalmente representada como católica: "...I wanted to delve into one of the of Jehovah's Witnesses, Seventh-Day Adventist, Mormonism, Pentecostalism, or whatever. Choosing the most restrictive of these religions enabled me to provide more of a contrast with alternate forms of spirituality of folk religions" (*A Pinguins Guide* 7). La autora establece paralelos entre las prácticas culturales y religiosas, y las dinámicas en una familia dominicana. Ésta subraya sus intenciones de indagar a través de su narración formas alternas de espiritualidad y religiones que no correspondan al modo tradicional en el que se han representado anteriormente. Por ejemplo a las imágenes estereotipadas de la familia latina generalmente vista como católica, y las estrictas restricciones de una religión como la de los Adventistas del

⁴⁵ El "Third-space feminism" es un término propuesto por la politóloga y profesora Emma Percz. Este concepto parte de las teorías propuestas por Gloria Anzaldúa y otras feministas latinas y chicanas, tales como Cherrie Morraga, y promueve el cuestionamiento teórico de género y raza para reclamar espacios académicos y culturales para las mujeres latinas.

Séptimo Día frente a otras tradiciones espirituales menos convencionales y marcadas socialmente como lo son el espiritismo, el gagá, el vudú y la santería. Según el antropólogo David Howard, en la República Dominicana la casa es un espacio importante para la expresión de las religiones afro-sincréticas, practicadas principalmente en privado y fuera de la visión católica (90).⁴⁶

En la República Dominicana estas religiones son sólo algunas de una gran variedad de afro-religiones. Muchas de ellas constituyen en mayor o menor medida una mezcla de elementos del catolicismo y religiones de descendencia africana. No obstante, las religiones cristianas protestantes tales como la pentecostal han adquirido un gran protagonismo en el país. Muchas de ellas llegaron a la República Dominicana desde América del Norte en los 1820s. Ya para el 1920, los Adventistas del séptimo día se encontraban entre los grupos religiosos más populares.⁴⁷ En un informe titulado *Dominican Republic: A Country Study*, preparado por el historiador Richard Haggerty, éste menciona que la población general de la República Dominicana considera la práctica de las religiones afro-descendientes como paganas. Haggerty también demuestra en su informe una idea históricamente popular en la República Dominicana que asume que los haitianos y sus descendientes son quienes se adhieren al voodoo, el cual se practica secretamente. Sin embargo, las manifestaciones dominicanas del protestantismo también contienen elementos africanos que se deben a las prácticas de posesiones espirituales

⁴⁶ El sincretismo religioso se refiere a la unión de dos o más prácticas religiosas con credos diferentes.

⁴⁷ En *Dominican Republic: A Country Study*, Haggerty también narra lo siguiente sobre la progresión histórica de la religión protestante en la República Dominicana: "By the 1920s, the various Protestant groups had organized nationally and had established links with North American Evangelical groups. The main Evangelical groups included the Seventh Day Adventists, the Dominican Evangelical Church, and the Assemblies of God. Protestant groups expanded, mainly in the rural areas, during the 1960s and the 1970s; Pentecostals made considerable inroads in some regions. With minor exceptions, relations between Protestants and the Roman Catholic majority were cordial."

que ambas corrientes religiosas comparten como parte de sus creencias y prácticas (Perkinson 569-70).

La religión y la historia se mezclan en la novela constantemente. Así por ejemplo, vemos que Papito sostiene gran parte de su fe protestante en acontecimientos que atan la religión con la historia del Trujillato, ambas igualmente represivas para la familia:

In defiance of the dictatorship responsible for the death of family and friends, he refused to hand a portrait of Trujillo in his home. When news spread of soldiers inspecting homes and executing or carting off to jail those daring to disregard the law, he had dropped to his knees to pray that his house be overlooked. (Pérez 147)

Para Papito la religión fue la que lo salvó de la dictadura; haberse salvado de la violencia del gobierno de Trujillo no pudo para él sino haber sido un acto de Dios. Esto no sólo confirma que las condiciones políticas fueron una de las razones principales para dejar su país, sino que el uso de la palabra “desafío” confirma que Papito no simpatizaba con el régimen trujillista, por lo cual podía ser considerado un disidente y tanto él como su familia corrían peligro. Haberse librado de la pesadilla y la incertidumbre de la dictadura para él, por lo tanto, logró afianzar y fortalecer su fe: “It was also God Who had provided them with visas for him and his entire family at a time when throngs of Dominicans had been denied exit from their country” (Pérez 147). Mientras que para Aurelia estar en Estados Unidos le hacía sentir más inseguridades que el mismo Trujillato, para Papito haber emigrado había sido el paso necesario para disipar el peligro que corrían en la isla y sólo había sido posible gracias a su fervor religioso. En un momento en que el gobierno dominicano bloqueaba las salidas de sus ciudadanos, ellos habían logrado algo que de otra manera, hubiese sido considerado casi imposible. La familia, como metáfora del pueblo dominicano guiado esta vez por el padre, se ve forzada a aferrarse a la religión y a la emigración

para poder salvar un cuerpo nacional amenazado por el gobierno, en carencia y al cual se le negaba la salida.

El acto de “huir” de la represión puede ser entonces visto desde múltiples ángulos. Por una parte la familia huye de la República Dominicana y de la dictadura, pero lo que para Papito constituye la pieza clave de su liberación (la religión), para Iliana es precisamente lo que la encarcela y le evita poder desarrollar sus propias ideas y su propia personalidad. La religión y su filosofía impuesta e incuestionable constituyen para ella la dictadura en su propia casa, la cual iba cobrando cada vez más víctimas con su silenciamiento y prohibiciones. Iliana ya había dejado de creer en la inteligencia y en la certeza de los líderes religiosos. Inclusive, la enfermedad había sido su táctica para ganarse un poco de libertad y la había ayudado a probar lo que para ella era la falta de astucia e inteligencia de la comunidad religiosa.

De la misma forma Aurelia había fingido también estar enferma para no asistir a la iglesia los sábados, “unleashing impulses Papito’s religión had supressed” (Pérez 3). Por su parte, cuando pequeña, Iliana pretendió tener apendicitis para poder faltar a la escuela. La comunidad religiosa convencida de su enfermedad comenzó a rezar por ella: “Iliana was hospitalized for four days, throughout which family and church members prayed for her recovery. After the fourth day, the doctors, finding no symptoms of appendicitis, released her to her parents” (Pérez 10). La facilidad con la que la comunidad religiosa, y hasta sus líderes, concluye que su curación ha sido un milagro convence aún más a Iliana de que lo que hasta entonces había sido atribuido al poder de Dios no era necesariamente cierto y la mueve a cuestionar la fe impuesta por sus padres como Testigos de Jehová. Aunque es posible argumentar que en este caso la enfermedad pretendida libera a Iliana de sus presiones familiares, esta escena, junto con la fingidas enfermedades sabáticas de Aurelia, reanudan con mayor solidez la relevancia de la enfermedad como discurso

para representar el escape, ya sea voluntario o involuntario, de un cuerpo sometido a las represiones y a los silencios que abundan en esta familia: “Because throughout the years her father had silenced any questions that challenged life as he perceived it, she had learned to agree with everything he said while secretly composing answers of her own” (Pérez 10). El hospital le gana a Iliana unos días fuera de la escuela, pero también le sirve para huir de su casa por un tiempo, poner a prueba todo aquello que había dado por cierto y así poder desmentir las autoridades que dominaban su vida hasta entonces, encontrar algunas verdades por sí misma y comenzar a unir un rompecabezas del cual tenía tan pocas piezas.

De la misma manera que sus padres emigraron y utilizan la religión para escapar del régimen de Trujillo, Iliana huye de una institución a la que considera represiva y atemorizante, para lo que utiliza la misma religión y la enfermedad. Sus deseos de escapar de ese ambiente represivo la llevan a estudiar fuera de casa. Sin embargo, termina regresando y volviendo a una situación peor de la que dejó. Al regresar de la universidad, Iliana teme que la voz que ha logrado desarrollar durante estos años sea nuevamente silenciada una vez que regrese a casa. Su educación y la distancia de su familia le habían dado la libertad y las herramientas necesarias para desarrollarse de modo separado “Only by leaving home had she, on occasion, acquired the confidence to express her opinions, and she feared that by returning she would fall silent once again” (Pérez 10). Pero esa voz incorpórea e insistente que la llamaba en su dormitorio universitario y que ella identificaba como su madre comenzaba a deshacer lo que Iliana había conseguido hasta entonces y evitaba que siguiera adelante, provocándole un sentimiento de culpa por haber dejado su casa en donde ella creía que la necesitaban.

La descripción del momento en el que Iliana escucha esta voz recalca las funciones físicas que comienzan a fallar ante la ansiedad provocada por la experiencia espiritual con su madre:

It had gotten so that she rarely slept. As soon as her head touched her pillow the disembodied voice crept close. On hearing it for the first time her eyes had flashed open, her heart had slammed against her ribs ... Shivers unraveled from Iliana's spine ... her voice scrapping against her suddenly dry throat ... Her dilated eyes searched the darkened room. (Pérez 2-3)

Debido a que ella no posee el conocimiento necesario sobre su pasado histórico y los poderes espirituales supra naturales que su abuela le había transmitido a su madre, Iliana sentía que era el mismo demonio quien le estaba reprochando por no seguir los preceptos de la religión de sus padres mientras asistía a la universidad. Es decir, Iliana no tenía las herramientas para entender su experiencia esotérica de otra manera. El miedo que se apoderaba de su cuerpo, la falta de conocimiento sobre la historia de su madre y la represión moral en la que había sido criada, hacen que los órganos de ésta comiencen a responder de manera alarmante a la voz que la perseguía y que se identificaba con su madre.

La descripción del narrador nos brinda un acercamiento visceral casi médico que nos lleva al interior mismo del cuerpo físico de Iliana, haciendo la intensidad del momento aún más vívida y mucho más visual para el lector. Su corazón, sus costillas y hasta su espina dorsal respondían con miedo y confusión al llamado incompresible de la madre. En este momento los ojos perdidos de Iliana en la oscuridad representan por una parte su extrañamiento ante lo que creía presenciar, y de manera metafórica, la oscuridad y la falta de información para poder entenderse a sí misma y a su entorno, y para poder comprender el bagaje familiar y cultural de su familia. Su miedo y su culpa se revelan tanto en su mente (emociones y pensamientos), como en su cuerpo físico; manifestándose la experiencia psicosomáticamente.

La conexión que Aurelia establece con Iliana en la distancia ocurre a través del cuerpo. Aurelia se transporta al dormitorio de su hija y le habla, al igual que Bienvenida lo hacía con ella. La diferencia entre ambos casos es que para Aurelia los poderes y las creencias espirituales de su madre no eran un secreto, y por esa razón tenía una mejor comprensión de la sensación que experimentaba su cuerpo cuando su madre la contactaba. En cambio, para Iliana la presencia espiritual de Aurelia la mortificaba, la atemorizaba y le congelaba todo el cuerpo. Aurelia demuestra que como cuerpo ha podido transitar de dos maneras diferentes, emigrando de su país para alejarse de sus problemas y transportándose para visitar a su hija y atraerla al hogar.

La confusión entre la religión, la locura y la experiencia corporal que experimenta Iliana se restablece cuando Marina, luego de regresar de su estadía en el hospital por haber intentado suicidarse, huye de los brazos de sus sobrinos quienes salen a recibirla en la casa. Los detalles en la trama y en la descripción de ese momento comparten muchas similitudes con la experiencia de Iliana:

Their laughter was oppressive. It spiraled around Marina, shattering the composure she had been trying to maintain. It was happening again: the body crushing hers, the arms forcing her to submit. She reached through her narcotic haze and feebly lashed out with hands whose nails she had chewed back to the quick. Hysteria clogged her throat as she opened her mouth to scream. ...Marina suddenly grew still. Yet even with her eyes open ... she was unable to see past darkness or to make out the voice's source. (Pérez 243-5)

Aunque, a diferencia de Iliana, la reacción de Marina es causada por su esquizofrenia, los detalles fisiológicos y emocionales de la narración en cuanto a la contracción de la garganta, sus movimientos, un intento fallido de hablar y la final inmovilización se reproducen en ambos

casos. La presencia de su familia oprimía a Marina, como lo hacía su madre con Iliana. En ambas descripciones hallamos por lo tanto una descripción psicosomática (lo que experimenta la mente lo refleja el cuerpo físico) mediante la cual la realidad y hasta la capacidad de distinguirse a sí mismas se vuelven borrosas. Este desconocimiento experimentado por los cuerpos enfermos y las mentes atormentadas de los integrantes de esta familia inmigrante dominicana en la novela provienen del desconocimiento de sí mismos de su articulación abyecta y consecuentemente, de no conocer su historia y la herencia espiritual de su familia. La abyección en este caso proviene de la incapacidad de distinguir la realidad y la locura, y de la confusión y la conmoción física provocada por ello. En el caso de Marina, ésta había crecido obsesionada con transformarse espiritualmente en la guardiana del cristianismo en su hogar, y físicamente en un cuerpo con rasgos diferentes a los heredados de sus padres. Del mismo modo, la narración de la transformación corporal de Marina hace hincapié en aspectos médicos, tales como los narcóticos que le habían administrado en el hospital, que sirven para enfatizar ese momento de dudas y de perplejidad causada por aquello que ésta vive pero no logra procesar efectivamente.

Cuando Marina huye de su casa la representación de lo abyecto se subraya aún más. Así por ejemplo, en las escenas en que ella sale de su casa bajo los efectos de las medicinas y de la ansiedad, escapando de la familia que entiende como una impostora, la trama subraya su deplorable aspecto físico, su incapacidad de auto-reconocerse aún a nivel físico, y su autorechazo:

Disgust. That's what she had glimpsed in the eyes of each. Sheer, unadulterated disgust. She glanced down at her ashy thighs, at her feet filthy from her habit of walking barefoot, at her coat gaping open at her crotch. She clutched the coat against her naked body and lowered her feet back onto the floor. Not once before

sneaking out her parents house she given a thought to her appearance. Now she became conscious of her uncombed hair and unbrushed teeth. She also felt the itch and prick of hair growing back in the areas she had shaved and smelled the stench oozing from her pores ... The knowledge gathered from the eyes of others had carved a path into her brain to become a part of her very being, unreconcilable as the color of her skin and the texture of her hair. (Pérez 87-88)

Marina sale de su casa, en desespero, casi desnuda, desarreglada y sucia. Sin duda, ha perdido la noción de sí misma y no puede reconocer en ella lo que sus ojos revelan luego de un tiempo de haber salido de su casa desesperada. Menos aún puede aceptar ser lo que provoca la incomodidad y el rechazo que descubre a través de los ojos de los otros pasajeros del tren. Esta falta de reconocimiento y asco en Marina se manifiesta a través de una situación abyecta compuesta por momentos de descripción de un cuerpo sucio, enfermo y maloliente: pies sucios, entrepierna percutida, dientes sin cepillar, piel velluda y con picor, y poros malolientes. La escena es sencillamente aberrante y desagradable para el lector, al igual que ella lo es para sí misma.

Del mismo modo vemos que esta escena se repite en otra de las hermanas cuando Rebecca deja a Pasión y se echa al abandono, huyendo de él, en casa de Aurelia: "Although neater, the basement continued to reek of what Aurelia imagined despair would smell like if it possessed a scent. This odor of sweat and human waste oozed from Rebecca's pores and saturated her clothes, the sheets, blankets and mattress on her cot" (Pérez 212). En ambos casos, la decadencia y olor a putrefacción tanto de Marina como de Rebecca equivalen al "excremento" para Kristeva, el cual siempre se relaciona los "orificios corporales," que a su vez son los "bordes de cuerpo" debido a que representan el peligro de identificar lo que viene del exterior: el

ego amenazado por el no-ego, la sociedad amenzada por su exterior, y la vida por la muerte (Kristeva 71). Rebecca no se da cuenta o parece no importarle su estado, el cual sólo llegamos a conocer por la reacción de su madre Aurelia, quien dice estar a punto de deprimirse también por el hedor. El olor de Rebecca y el excremento que sale de su cuerpo ha acaparado todo lo que le rodea y se ha extendido más allá de su piel. Es su madre quien intenta hacerle entender lo que le está sucediendo y cómo está siendo afectada por su contorno. Del mismo modo, Marina sólo puede percatarse de su aspecto por los ojos de otras personas. Lo que ésta absorbe como suyo proviene fuera de sí e implica que ella, al no seguir las normas de aseo y estética sociales, es rechazada por la sociedad que le rodea. Tanto la condición grotesca de Marina como la de Rebecca son sus respuestas a la presión social y la desesperación que sienten. Ambas deciden dejarlo todo sin pensar en nada y abandonarse a sí mismas al extremo de una inadvertida putrefacción corporal. El tema de la huida de su familia y de sus circunstancias, aparece constantemente relacionado en la novela con el discurso de la enfermedad, para marcar los momentos de histeria y abyección que las tres hijas sufren.

Las descripciones de Marina, Rebecca e Iliana destacan los detalles interiores de los procesos que ocurren en el sistema nervioso de Marina. El narrador nos ofrece detalles visuales del momento en las otras personas reaccionan ante su presencia, y de cuando los ojos y la nariz de Marina le revelan sus condiciones, y el mensaje llega a su cerebro y es procesado. En cuanto a Rebecca, esta sólo llega a salir de su estado catatónico por la intervención de su madre: “The words tumbled from Aurelia’s lips ... She seized her daughter to rouse her conscience by sheer voice” (Pérez 212). Justo antes de llegar a este punto Rebecca culpaba su cuerpo, su decadencia física y a sus hijos de haber sido las razones por las cuales no había podido retener a Pasión. Si consideramos los puntos de conexión entre ambos casos, podemos entender la relación que

guardan estos momentos con el estado mental de Marina y de Rebecca. Lo que ocurre en sus mentes impacta su cuerpo físico, y sus apariencias física pesa en su mente, lastimándolas, obsesionándolas y consecuentemente, enfermándolas.

Todo lo que sucede en la trama se refleja en las funciones corporales y cada pensamiento es ilustrado con una vívida descripción de las funciones biológicas, los movimientos de los órganos, el flujo de la sangre y las respuestas del sistema nervioso de los personajes. Cuando Rebecca regresa a ver a Pasión en la casa, por ejemplo, la voz narradora describe: “Desire unfurled along her limbs, rejuvenating her cells and sensitizing them to the rub of clothes ... She longed, with an urgency that kept her legs moving quickly, to lose herself ... to experience the familiar rush of blood and loss of breath” (Pérez 301). Aún para describir las emociones de los personajes el narrador emplea un lenguaje patológico. La ansiedad y el deseo erótico de Rebecca por Pasión se materializan en sus células, en su sangre, en su respiración y el movimiento de su cuerpo. Cada una de las reacciones físicas y mentales descritas minuciosamente por el narrador responde directa o indirectamente a un caos y a un ambiente enfermizo creado por la supresión del pasado histórico familiar que Aurelia y Papito han querido dejar enterrados en la República Dominicana. La supresión de su cultura e historia consume a los inmigrantes dominicanos que integran esta familia y hace que sus cuerpos se conviertan un espacio vivo y en una geografía alegórica de la República Dominicana en donde la supresión busca una válvula de escape y activa todos los organismos, pero es un escape tronchado.

Por esta razón la mayoría de los capítulos comienzan con una descripción del cuerpo enfermo o doloroso. Hallamos un claro caso de ello en el momento en que Rebecca y Marina están internadas en el hospital, la primera luego de haberla hallado inconsciente por los golpes de Pasión y la segunda por intentar suicidarse. Papito yace en su cama pensativo: “The pain of

remembering pulsed behind his lids-a secret pain that had proliferated like cancerous cells to infect every aspect of his being; a pain that conjured up his other imperfections to make him believe he was far less than he ever was” (Pérez 163). El recuerdo de todo lo ocurrido en su vida inflige dolor en Papito y le hace sentir menos; y ese dolor se expandía precisamente como un cáncer que infectaba todo su ser. Por una parte la descripción con la que abre el capítulo recurre a un símil clínico, el dolor se expandía como un cáncer, y por otra parte el recuerdo en esta familia duele. Esto último ocurrirá en más de una ocasión y con más de un integrante.

El cuerpo parece tener memoria propia, y guarda la información de sus experiencias previas y especialmente de sus maltratos. Para Marina aquello que el cuerpo recordaba activaba su locura en el momento que menos su familia lo esperaba: “The body that had retained memory of its degradation simultaneously stiffened to absorb the pain that shot between her thighs and extended upward, exploding behind the lids she’d shut to block out the face that daily haunted her in dreams and insidiously materialized in life” (Pérez 244). Cuando Marina regresa del hospital y sus sobrinos la abrazan, ella reacciona de manera violenta, no queda claro si lo que lo provoca es el recuerdo del maltrato auto infligido de Marina al haber intentado suicidarse o el trauma del abuso psicológico al que, según Marina, había sido sometida por los espíritus que la asechaban y habían abusado de ella sexualmente. Por lo tanto, la novela asigna una importancia especial a la narración clínica de las memorias, de las experiencias, y de los sentimientos, y esta manera de narrar atraviesa casi todos los capítulos y se convierte en la característica principal del lenguaje de la obra.

El texto también destaca el rechazo y la confusión que Marina e Iliana sienten por sus rasgos físicos. En el caso de Marina, como señala la escena anteriormente mencionada: “The knowledge gathered from the eyes of others had carved a path into her brain to become a part of

her very being, unreconcilable as the color of her skin and the texture of her hair” (Pérez 87-88). Este pasaje nos recuerda que más allá del hecho que Marina no pueda aceptar su olor y su apariencia en esos momentos, la escena no ocurre de modo aislado, sino en relación a un rechazo a nivel racial ya internalizado pero incomprendido por los hijos. Este rechazo afecta todos los aspectos de su vida. En varias escenas de la novela se subraya que Marina no puede aceptar su condición económica y étnica, y sus rasgos físicos la desconciertan, ya que no puede entender su relación con el color de su piel “amarillenta” o la textura de su pelo que era “corto y rojizo... y ensortijado debajo de las puntas” (Pérez 40-1). Sin embargo, sus facciones representan los rasgos físicos que comúnmente se relacionan con la raza negra: “una nariz ancha, y unos labios rellenos” (Pérez 41).

Iliana, por su parte, exhibe una situación similar, pero aún más directa, ya que la novela abre con una escena en la que ésta es acosada en la universidad por sus aspecto físico: “The ghostly trace of “NIGGER” on a message board hanging from Iliana’s door failed to assault her as it had the first time she returned to her dorm room to find it” (Pérez 1). La vida de Iliana ha sido marcada por su constitución física y su nacionalidad, dominicana y negra. Ella era rechazada en los Estados Unidos por dos grupos diferentes. Los latinos la veían como negra por el color de su piel, mientras que los afro-americanos la rechazaban por su origen étnico y cultural. El rechazo y la estigmatización a la que la sometía más de un grupo por no corresponder del todo a lo que para ellos constituía la identidad racial o cultural de cada uno de ellos traumatiza a Iliana y la lleva a envidiar los rasgos y atributos de sus compañeras de comunidad: “She would have traded her soul to have the long, straight hair and olive skin of her Spanish-speaking friends or to wear her hair in cornrows and have no trace of a Spanish accent like the Johnson girls down the street. She used to hate the question “Where are you from?” (190).

Además de sufrir la persecución racista en la universidad por ser negra, Iliana tenía que soportar el rechazo de los diferentes subgrupos en su comunidad. En más de una ocasión pusieron en duda que hablase español como primer idioma, lo cual el narrador adjudica a la falta de contacto con otros dominicanos en el área que residían en Brooklyn, ya que las culturas predominantes eran la afro-americana y la puertorriqueña.

Esta obsesión llega a ser tal que las hermanas envidiaban la nariz de Marina por ser “de blanca,” mientras que Iliana vivía acomplejada por su “baboon nose and nigger lips” (Pérez 42). Por esta razón, y por querer obtener más información sobre la herencia racial y cultural de su familia que la ayudara a entender mejor el origen de sus rasgos y de los de sus hermanos, Iliana solía analizar aquello que sí tenía a su alcance, en busca de respuestas:

Iliana raised her eyes to the enlarged copy of the photo her mother had long ago preserved in one of the family’s many albums. The blacks, whites and grays of the copy were so blurred that Aurelia and Papito each appeared to be of indeterminate race and age. They neither smiled nor frowned but gazed unflinchingly at the camera as if prepared to confront whatever challenges life might throw their way. At the center of their impenetrably dark pupils ... receded far back into their heads so that, although their faces appeared to shield emotions, their eyes suggested stories only waiting to be told. ...Iliana ached to ... learn of the past of which she rarely spoke. (Pérez 44)

Esta fotografía de la familia es una de las tantas que guarda Aurelia en su deseo de comenzar su propia historia, por lo tanto, el álbum y todas sus fotos son una manera de documentarla. Sin embargo, son muy pocas las fotos que Aurelia guardaba de Papito y ella en la República Dominicana, o al menos, muy pocas a las que los hijos tenían acceso. Ésta, sin embargo, aunque

accesible, brindaba muy poca información del pasado de los padres, o de señales que pudieran sugerir algún trazo de su historia familiar y cultural. De aquí que la descripción subraye que los tonos de la foto no permitían distinguir la raza de los padres, no tan siquiera su edad, mientras que sus gestos, a simple vista, no revelaban nada más de lo que Iliana había vivido juntos a ellos: una continua lucha por sacar adelante a su familia. Las pupilas de ambos se describen como negras e impenetrables, es decir, que no permitían que se distinguiese en ellas ningún dato del pasado, y no sólo guardaban secretos, sino que se imponían como imposibles de quebrantar para arrancar de ellas cualquier testimonio que no hubiese sido revelado anteriormente.

El uso de la fotografía en el texto denota un mensaje claro sobre el trasfondo psicoanalítico de la obra. Iliana usa esta imagen para tratar de unir las pocas piezas que tiene sobre la historia de sus padres, con el fin de armar un cuadro que diera sentido a todo aquello que la atormentaba. Sin embargo, aún en las fotos de la familia y de los padres, la raza queda silenciada en los colores borrosos e indeterminados de la foto. La foto no revela ni emociones fuertes, ni una racialización específica y escondía la misma información que se escondía en la casa a diario. Las explicaciones y el pasado que buscaba Iliana son ese fantasma que asecha a la familia, o como diría Avery F. Gordon en otro contexto, es la “presencia de lo ausente:” “The ghost is not simply a dead or a missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life” (Gordon 8). En el caso de la familia de Iliana, la madre de Aurelia es el fantasma real de la persona ausente y es a la vez una figura social que necesita ser reconocida por la familia. Aunque la imagen no brindaba información vital para que Iliana pudiese comenzar a romper la maldición que había enfermado a su familia, en el caso de Iliana el fantasma es el silencio creado sobre su origen racial y las prácticas religiosas de Bienvenida, la abuela, y los poderes espirituales transmitidos a Aurelia.

De aquí se desprende que ese fantasma que rondaba metafóricamente la casa era su abuela Bienvenida, cuyo espíritu se negaba a desaparecer. Todo lo que ahora le ocurría a la familia de Aurelia ya había sido predicho por Bienvenida cuando le recordó a su hija que debía guardar las historias y las voces de la familia. Como consecuencia de la falta de información (deliberada), los hijos habían desarrollado sus propias ansiedades y obsesiones sobre sus rasgos y las formas de sus cuerpos. Iliana intenta investigar mediante la observación aquellas historias que se le habían negado para poder contestar las preguntas que flotaban continuamente en su cabeza y que se plasmaban en sus interacciones sociales y familiares.

Iliana buscaba más información en las imágenes que tenía a la mano, enfocando su mirada en aquello que faltaba en la foto y analizando las posibles conexiones entre los sujetos que aparecían en ella. Gordon establece una relación entre la presencia implícita en lo ausente (sea ésta una persona, una historia, una imagen) y aquello prohibido. Aquellas historias prohibidas, como la de Bienvenida, desaparecen de la imagen, pero sólo para el ojo interesado en la información ausente a primera vista:

To write stories concerning exclusions and invisibilities is to write ghost stories.

To write ghost stories is to imply that ghosts are real, that is to say, that they produce material effects. To impute a kind of objectivity to ghosts implies that, from certain stand-points, the dialectics of visibility and invisibility involve constant negotiation between what can be seen and what is in the shadows.

(Gordon 17)

La novela y su discurso psicosomático sobre la enfermedad a raíz de borrar el pasado es una historia de fantasmas, ya sean los que vivían en la cabeza esquizofrénica de Marina, los que asechaban a Iliana en la universidad sin saber que era la voz de su madre, o cualquiera de las

tantas formas materiales y psicológicas que toma la historia de la familia a lo largo de la trama. Por lo tanto, la fotografía sirve para canalizar el silencio de Aurelia y Papito.

A través de la imagen proyectada en el álbum la voz narradora nos revela las dudas que habitan en la cabeza de Iliana sobre la vida de sus padres antes de que hiciesen su propia familia y se comience a desenterrar claves sobre el pasado en donde Aurelia dejaba a Bienvenida.

Gordon describe la manera en que ciertas imágenes pueden despertar una presencia fantasmagórica: “the ghostly matter of things and not surprisingly, since the wavering quality of haunting often hinges on what sign or image raises the ghost and what it means to our conscious visible attention” (Gordon 102-3). No es casualidad que la muerte de Bienvenida al principio de la novela provoque el mismo sentimiento en su hija que un parto, un fuerte dolor en el vientre. Aurelia decide matar el recuerdo de Bienvenida entre sus hijos y negar su relación con su madre por el esposo. La fotografía llega a ejemplificar visualmente este espacio en blanco en la familia, y al leerse en el contexto de este vacío, se convierte en parte de la competencia entre lo familiar y lo extraño, entre la sanación y la cura, que es el fantasma (Gordon 102-3). Por lo tanto, el fantasma que ronda esta foto es la diagnosis que se propone para sanar a esta familia enferma.

El diagnosis se emite a través del personaje de Aurelia. cuando reflexiona sobre la decadencia que vive su familia, el maltrato de Rebeca hacia sus hijos y el círculo enfermizo que los rodea a todos. Ella entiende las consecuencias y el error de no contarle a sus hijas su pasado:

Look at her grandchildren whose fragmented views of their lives led them to blame themselves for circumstances over which they had no control; as their mother who continued to believe herself unworthy because of misunderstandings originating as far as her childhood; at Iliana, perplexed by traits she had inherited from her grandmother and been told nothing about. (Pérez 298)

Aurelia, como abuela, observa que los hijos de Rebecca se culpan a sí mismos por la desdicha de su madre y por el maltrato que sufren, lo cual la hace entender que este círculo vicioso pudo haberse roto si ella no les hubiese ocultado tantas cosas. Rebecca siempre fue víctima de su poca autoestima por creerse fea, y por eso terminaba siempre en brazos de hombres que la maltrataban. El complejo de Iliana, sin embargo, provenía de no entender el origen de sus facciones negras, heredadas de su abuela, al igual que los poderes que ayudaron a Aurelia a traerla de vuelta a la casa. El fantasma de la abuela vuelve entonces a habitar la novela y crea un abismo en el autoestima de Iliana y que bien pudo haber sido disipado de habersele contado su proveniencia de manera positiva.

Estos fantasmas se alimentaban del miedo y la culpa que sentían los protagonistas de la historia, y se entrelazaban con la historia de la familia en la República Dominicana, y con todas estas historias que Papito y Aurelia habían decidido dejar allá. Se fortalecían con los mitos religiosos y creencias espirituales que estos pasaban a sus hijos: “She [Iliana] had also heard enough tales of ghosts and worse sighted by her parents in the Dominican Republic to know beyond a doubt that phantoms were real” (Pérez 280). Los fantasmas a los que le teme Iliana son reales para ella porque sus padres los han visto en la isla. En cambio, los espíritus que Papito y Aurelia habían visto pueden ser una representación de aquello que vivieron y decidieron borrar. El pasado oculto ahora creaba un vacío y una inseguridad que atormentaba a los hijos en el espacio de la diáspora, llegando a atormentar sus cuerpos.

En esta casa no sólo se suprime una historia racial familiar, sino también una historia dominicana colectiva. La familia mantiene en secreto las prácticas culturales asociadas con la negritud en el Caribe y las religiones consideradas como una mezcla criolla (sincretismo) de creencias africanas y europeas (santería, vudú, el gagá y el espiritismo). Más específicamente, la

familia reproduce las acciones del régimen trujillista, el cual impuso una campaña de blanqueamiento en la República Dominicana para borrar a la población negra y su herencia cultural. Esta campaña correspondió a un esfuerzo del gobierno dominicano por diferenciarse de Haití, construyendo la identidad dominicana a través de la herencia indígena para blanquear cultural e históricamente al país y relegar la negritud como parte de la identidad haitiana.⁴⁸

Similar a estas campañas de blanqueamiento el silencio de Aurelia sobre su vida antes de Papito esconde una herencia cultural que en la República Dominicana es vista como negra y consecuentemente haitiana. Howard explica que los dominicanos asocian la piel oscura y la haitianidad con las religiones afro-sincréticas, incluyendo el vodú y la brujería. (90). La identidad racial, la sexualidad y la religión que la familia había escondido se expresaba en los rasgos físicos de Iliana y en las apariciones espirituales que había experimentado, las cuales provienen de religiones como el vodú. Es una creencia popular dominicana que las mujeres haitianas pueden volar como los espíritus" (Howard 92). Por lo tanto, la familia reproduce en menor escala las actitudes raciales y religiosas desarrolladas durante en la era de Trujillo.

Así por ejemplo, Iliana preferiría identificarse como hispana antes que como "negra." Muchos dominicanos en Estados Unidos a quienes suele confundírsele con afro-americanos o negros se inclinan por lo hispánico (Candelario 13). Las actitudes sobre la raza en esta familia corresponden a las actitudes generadas históricamente en la República Dominicana, por lo que al

⁴⁸ Según Ginetta Candelario, la institucionalización de "indio" como una clasificación racial llegó a su punto máximo durante el Trujillato a través de mecanismos como la cédula de identidad, la cual a partir de 1947 se le comenzó a exigir a los ciudadanos que cargaran con ellos todo el tiempo (13). Esta política se instaura diez años después de la masacre de decenas de miles de haitianos (1937) a manos del gobierno de Trujillo, el incidente más violento de la campaña para enblanquecer la identidad dominicana. El historiador Eric Paul Roorda explica los motivos detrás de esta agresiva campaña en contra de la negritud y del haitianismo. Según Roorda, el ejército dominicano asesinó miles de haitianos que residían en la República Dominicana porque el nacionalismo dominicano promovido por el gobierno enfatizaba la cultura hispánica y demonizaba la haitiana y la afro-descendiente (129).

ser inmigrantes en Estados Unidos esta diferenciación se complica porque están en contacto con otras culturas con sus propias ideologías raciales desde las cuales se ve al dominicano como negro.

En el caso de la novela, el narrador indaga en la psiquis de los personajes para hacernos entender los razonamientos, vacíos y creencias de ellos, cómo también enfatiza en la descripción de los órganos vitales cuando describe sus reacciones y experiencias. Sin embargo, es necesario analizar cómo se construye el discurso de la enfermedad en la obra a partir de las descripciones de los padecimientos de los personajes y de un lenguaje clínico. Aunque Iliana da la impresión de ser una de las personas más equilibradas en la novela, la trama la describe como una mujer obsesiva y compulsiva. Su deseo de ser justa la lleva a obsesionarse con memorizar listas:

She developed a myriad of neuroses and began ascribing emotions to things which had none ... She rotated any glass from so that her lips kissed its circumference and no part of the glass experienced jealousy. Her brain became so cluttered with lists of the order in which to do things that she acquired the habit of muttering to herself.

(Pérez 190)

Sus experiencias en el hogar la habían obligado a buscar justicia de maneras alternas, por lo que Iliana exhibía unos patrones de comportamiento psiquiátrico patológico. Iliana memorizaba y repetía listas para no olvidar sus rutinas de demostrar afección y consideración por todo y a todos. A pesar de que su mejor amigo Ed había intentado persuadirla de este pensamiento, sus intentos habían sido en vano e Ileana se convierte en esclava de un sentimiento de culpa que la obligaba a regresar con su familia.

Mientras que a Iliana la obsesionaba la justicia, a Marina le obsesionaba la religión y su aspecto físico. Estas ideas le hacían creer que era su deber denunciar lo inmoral y tomar

venganza de quien no valoraba en ella la belleza que ella pensaba tener. Las alucinaciones y los violentos ataques de Marina en la novela nos dan a entender que es esquizofrénica, pero su familia no lo quiere aceptar. Aurelia evita poner a su hija en un sanatorio, inferimos por la trama dos posibles razones para ello. En mi primer lugar, era más conveniente pretender que su problema no era real y, si no se admitía desaparecería o se controlaría con el tiempo y con la ayuda de la familia. Por otro lado, sabemos que Aurelia ha heredado por parte de su madre una historia familiar de casos de locura y suicidios que podría explicar lo que ahora le sucedía a Marina por motivos genéticos, y esto implicaba revivir un pasado que ella había decidido enterrar. En este sentido, la inclusión de la fotografía en el texto también puede interpretarse como una alusión a la metodología psicoanalítica utilizada en el psicoanálisis para diagnosticar casos psiquiátricos. El uso de la fotografía en la novela también sirve para transmitirnos una imagen de cómo Iliana veía la salud mental de Marina y la posible predisposición genética que tenía su familia para la locura:

Whenever she tried to focus on Marina's face, her eyes settled on a single feature rather than on the whole. It was as if a door inside her had willfully slammed shut against a complete view for fear of recognizing something not in her sister but in herself: some shared genetic trait able to hint at her own susceptibility to madness.

(Pérez 41)

Ileana busca en sus rostros algún rasgo fisionómico que le corrobore o le niegue científicamente su hipótesis. Esta creencia proviene de antiguas prácticas del psicoanálisis en las cuales se creía que la fisonomía del individuo revelaba su estado mental. Para hallar trazos de locura sólo había que corresponder con ciertas características físicas dentro de varios perfiles y clasificaciones psiquiátricas ya establecidas en ilustraciones: "This tradition of representing the physiognomy of

the insane became popularized in the phrenological literature of the nineteenth century, where the mentally ill are often portrayed" (Gilman 34-5). Por ejemplo, un semblante severo, la ausencia de un trasfondo en el retrato, el detalle de la posición y de la expresión añadían un dramatismo a la totalidad del retrato del enfermo psiquiátrico (Gilman 34).

Todos estos casos (el de Marina, el de Iliana, del de Rebecca, el de Aurelia, el de los nietos de Aurelia), aunque diferentes, son síntomas o variaciones de una misma enfermedad o provocado por el silencio en la familia y la falta de información sobre su pasado. Por este motivo, cada miembro de la familia equivale a una parte del cuerpo convaleciente, de aquí que en unos se repitan las condiciones ya vistas en otros, con variaciones en sus manifestaciones y sus motivos, pero con las mismas situaciones generales: falta de aseo, mal olor, violencia, obsesión, autorechazo, aparentes alucinaciones, ansiedad, desespero y culpa. En la novela la familia emigrante dominicana que se desprende de su pasado histórico-cultural se convierte en un cuerpo enfermo colectivo con diferentes síntomas mentales y físicos que afectan a todas las partes por igual.

Sobre todas estas circunstancias el hilo que une a todas las protagonistas principales de la novela son la baja autoestima y la inseguridad que proviene de la desvalorización de su origen étnico-racial: Aurelia rechaza el legado de su madre para ser aceptada por Papito; mientras que Marina se torna violenta al ser rechazada por los abogados. En el caso de Rebecca, ésta se somete a los abusos de sus esposos, mientras que Iliana se siente fea. Dicha situación delinea la familia como cuerpo en metástasis, con efectos psicológicos y físicos que se desplazan recíprocamente, y que son aún más visibles en los cuerpos de Marina, Rebecca e Iliana. El desconocimiento y rechazo de aquello que marca sus vidas es visible e innegable, más carece de explicación. Esto hace que la novela desemboque irremediamente en una expresión estética

de aversión por la cultura propia (*cultural self-loathing*) en donde los protagonistas rechazan y desean dejar en el pasado todo aquello que los relacione a su familia y muchas veces a su herencia cultural. Esta supresión los enferma física y mentalmente, por lo que tenemos cuerpos inmigrantes enfermizos, débiles, esquizofrénicos, desaseados y sumamente afectados.

El espacio donde se mueven constituye la extensión del cuerpo de los protagonistas, ya que refleja su estado anímico, físico y mental. Así vemos que, por ejemplo, el hogar y hasta el vecindario funcionan como una geografía en donde habita el cuerpo enfermo de la familia inmigrante. En la descripción del vecindario donde habita la familia la voz narradora enfatiza el detrimento de las casas y las calles, las que exhibían estructuras venidas a medias y basura luego de la llegada de los latinos y los afro-americanos (Pérez 193-4). La enfermedad y el deterioro del cuerpo de la familia se desplaza hacia el ambiente que los rodea y lo contagia todo. Es decir, el espacio también refleja la narrativa patológica y decadente en la que está sumida la familia inmigrante dominicana. Al igual que los cuerpos, las casas y barrios de los personajes aparecen sucios, abandonados y con unas deformidades en su estructura. Estas casas habían sido hermosas antes de ellos habitarlas.

La casa de Rebecca también semeja las condiciones corporales de ella y de sus hijos. La casa está sucia, amueblada por piezas rotas, llena de basura, carente y llena de gallos y gallinas que hacen que el ambiente sea totalmente insalubre, y a pesar de haber sido llevadas allí por Pasión, empeoran el asma que lo ataca frecuentemente. De igual forma el primer hogar que Papito había preparado en su juventud para formar familia con la mujer con que esperaba casarse también sirve como metáfora de un espacio que se derrumba y muere: “It would not matter that he had exerted himself trying to safeguard his home against the storm and might actually survive the night” (Pérez 155). Luego de haberse esforzado en construir un hogar para su futura esposa

en donde pudiesen juntos empezar una nueva vida, una tormenta destruye el fruto de su trabajo, y con ello sus sueños de un futuro mejor. Pero la casa es sólo una premonición de lo que acontece más tarde esa misma noche. Del mismo modo en que la violencia de la tormenta no le permite salvar su hogar, también se lleva a la mujer con la que soñaba vivir. La fatalidad de la naturaleza corre paralela a la tragedia de descubrir que ella había sido víctima de repetidas violaciones incestuosas y estaba embarazada de su padre. La tormenta se lleva violentamente de entre sus manos la casa que Papito intentó rescatar, y le revela ante la luz de un rayo el estómago preñado de su amada. La casa sucumbe ante la tormenta, y también la mujer. La tragedia de Papito sugiere que el cuerpo y el hogar son partes de un todo, y por eso si uno sucumbe el otro cede también.

La relación entre el hogar edificado *versus* sus ruinas, el cuerpo vivo *versus* el muerto y la relación de todas las anteriores se manifiestan en este pasaje: “He yearned for someone to whom he could earnestly give himself, someone who’d be waiting when he came home each day and whose warm body beside him would remind him that he too was alive” (151 Pérez). Papito necesita sentir el cuerpo tibio de una mujer junto a su lado para sentirse vivo porque su vitalidad depende de la presencia de otra persona en la casa. Lo que rodea a Papito representa la vida, mientras que en su soledad se siente muerto. La casa sólo podía ser hogar si otro cuerpo habitaba en ella para poblarla. La presencia de la familia o de una esposa era lo que diferenciaba la casa del hogar.

El clímax de la enfermedad y la máxima expresión de la estética de lo abyecto con relación a lo perverso ocurren en tres escenas casi consecutivas en la segunda mitad de la novela. La primera ocurre con la muerte de Pasión a manos de Aurelia. Luego de que éste abusa de Rebecca y ante la posibilidad de que ella regresase con él, Aurelia decide tomar el asunto en sus

manos y utilizar los conjuros aprendidos de su madre para matar a Pasión a distancia. Aurelia compra una gallina del mercado y poco a poco mientras la desplumaba su espíritu se desplazaba a la casa de Pasión. Pasión queda perplejo por el miedo ante la aparición: “Aurelia remained still long enough for his conscience to terrorize his soul. When he backed away, she seized a hand full of feathers and yanked them out. ...He fell to his knees and fumbled in a pocket for his inhaler out of his reach” (Pérez 256). Una vez allí, ésta lo asecha y provoca que se escapen de sus jaulas todos los gallos que guardaba en la casa. Finalmente Aurelia, o su aparición mediatizada por el cuerpo de la gallina desde la sala de su casa, pateo lejos de Pasión el inhalador y provoca que los gallos de casa de Pasión se lancen contra él: “They lashed out of at Pasión, pecking at his face, his hands, his wrists, and any other bits of skin exposed as he crawled ...” (Pérez 256). Éste muere ahogado por las plumas, y sin poder respirar al sufrir un ataque de asma. La descripción del final de Pasión es casi el epítome de lo abyecto en la novela, debido a que su asesinato y el estado grotesco de su cuerpo muerto no pueden ser explicados de manera lógica. Esta escena lleva al lector a confundir la realidad con la fantasía. La muerte sólo puede explicarse de modo sobrenatural, aceptando los poderes espirituales de Aurelia hasta ahora escondidos. El cadáver de Pasión yace en el suelo, sucio, ensangrentado, con la boca llena de plumas y la piel comida por sus propios gallos, pero en la casa no hay señales de la presencia de otra persona en el momento de su muerte. Esto da pie a la segunda escena que continúa esta cadena abyecta con la que culmina la obra.

En esta ocasión Rebecca encuentra el cadáver putrefacto y maloliente de Pasión tirado en la casa. Devastada por lo que encuentra, pero aún enamorada de su esposo, ella remueve las plumas de la boca del cadáver y comienza a besarlo. La narración sugiere que Rebecca desea sostener relaciones sexuales con el cuerpo muerto antes de reportar su muerte: “She would trace

with her fingers and commit to memory the contours of his body which would finally be hers alone. Only when in details had been etched indelibly into her brain, only when she knew she'd be able to resuscitate his flesh would she allow his body to be interred" (Pérez 305). El recuerdo de su cuerpo tibio la apasiona, el amor que ella desea creer que Pasión sentía por ella y sus hijos acrecienta su sentimiento de culpabilidad, y todo esto le hace creer que aún le debe amor y cuidado a su esposo, y que debe bañar el cadáver para devolverle su dignidad. Este momento provoca en el lector una serie de sentimientos mixtos. Por una parte la escena es realmente grotesca y desconcertante por tratarse de un acto considerado inmoral, repulsivo e insalubre. Sin embargo, la descripción logra unir lo repugnante, lo enfermo y lo tierno, lo cual para el lector se hace difícil de comprender y procesar.

La tercera escena sucede cuando Marina abusa sexualmente de su propia hermana Iliana. En su fijación con la idea de que Iliana es hermafrodita, ésta intenta corroborarlo violentamente. Aunque tanto Iliana como Aurelia pretenden que el estado psicológico de Marina no era tan grave, su negación termina en esta escena:

Hatred was visible in Marina's eyes ... This hatred paralyzed Iliana as the blankets were again striped from her body, her legs violently pried apart. This hatred pierced her infinitely deeper than the hand thrust between her thighs... Scream upon scream surged from Iliana's throat, spilling out of her mouth like blood, flooding in waves throughout the house. (Pérez 289)

Si en esta familia era *taboo* que las hermanas compartiesen una cama, el violento incesto de esta escena resulta nada menos que aberrante y desconcertante según las creencias normativas, es la sexualidad patológica y las alucinaciones llevadas a sus últimas consecuencias. Los detalles del acto de violación revelan que el cuerpo abusado de Iliana termina demacrado y sangrante, y que

la escena ha sido abominable. Tanto es así que los gritos de Iliana fluyen como oleadas de sangre por la casa. El que la familia subestimara la esquizofrenia de Marina e ignorara el odio y la envidia que ésta sentía por Iliana tuvo consecuencias fatales.

Esta escena final es el clímax en una serie de eventos trágicos que sufre la familia, y es el resultado final de la enfermedad que comienza a desarrollarse al inicio de la novela y que infecta a la familia como un cuerpo colectivo. Todo lo que la religión de Papito había suprimido al final estalló violentamente como presión contenida y acumulada por mucho tiempo. Las terribles experiencias de cada uno de los integrantes de esta familia impactan su cuerpo de un modo terrible, abyecto y enfermizo. La novela termina con conjuros que matan al esposo abusivo de la hija, necrofilia con el cadáver sucio de un esposo abusador y finalmente, violaciones entre hermanas. Aurelia y Papito habían querido suprimir todo pasado histórico familiar que relacionara al cuerpo de la familia con una cultura afro-descendiente según las creencias dominicanas (la sexualidad, el espíritu de Bienvenida y sus prácticas religiosas de influencia africana, y su herencia racial negra). Sin embargo, la composición familiar vista como un cuerpo colectivo estalla por todas partes y deja brotar con mayor fuerza todo aquello que habían tratado de contener mediante el silencio y la represión religiosa. Por este motivo el concepto de sentirse *home-sick* y regresar a casa (lo cual ocurrió al inicio de la novela) cobra una nueva dimensión, y ahora obliga a Iliana a irse de la casa para escapar del cuerpo infectado de la familia.

La locura parecía haber contagiado a todos en la casa e Iliana temía estar experimentando las mismas visiones que su hermana Marina y hasta considera suicidarse. Después de todo, Iliana también es una parte del cuerpo de la familia. Papito también teme haber perdido la cordura por unos momentos y le pega a Iliana, luego de ésta haber sido violada por Marina. Todo parece indicar que ya no hay vuelta atrás. Sin embargo, Aurelia salva a la familia porque su conjuro

contra Pasión logró acabar con él y así rompió el ciclo de abuso contra Rebecca. También rompe la enfermedad que corroe al cuerpo de la familia en el momento que decide contarles a sus nietos la verdad sobre la situación de Rebecca y hablar con ellos abiertamente. Es su nieta, precisamente llamada *Esperanza*, la que abre nuevas y mejores posibilidades para su familia con su respuesta: “If someone hit me, you wouldn’t find me going back.” Inmediatamente, aparece un polvo que vuela hacia la luz en las ventanas, similar al de los cuentos de hadas cuando se rompe la maldición. Este símbolo literario sugiere que todavía hay esperanza para su familia, ya que luego de que esto ocurre en dichos cuentos se vuelve a recobrar el orden y las historias terminan con un final feliz.

Para sanar a la familia era necesario que Aurelia regresase a las costumbres religiosas de su madre, que procediera de la manera prohibida hasta el momento por Papito, que dejara a un lado la cultura de silencio. Aurelia decide usar el las prácticas espirituales de Bienvenida y en ese momento evoca la memoria como terapia de cura:

Aurelia took a long, hard look at the way she had lived her life and at the point to which that life brought her. She turned critical eyes on herself and picked apart each of her deepest fears. Thankful to the heart propelling her blood in currents that evoked the power of the sea, she summoned the strength she had inherited from her mother and cast her fears out one by one. (Pérez 135)

Aurelia enfrenta sus miedos y sus fantasmas y mediante la figura de su madre recobra la fuerza para vencerlos. Ella debía aceptar la herencia que su madre había intentado dejarle si quería el bienestar de su familia, y si deseaba emplear sus poderes para solucionar las situaciones. Estos cambios le recordaron a Aurelia las palabras de su madre: “*To remind you that in our blood we*

carry the power of the sea, she heard Bienvenida say. *To quell your fear of darkness and teach your spirit it can soar*” (Pérez 299). Este conjuro que salva a la familia hace hincapié en el espacio de tránsito del mar que el cuerpo dominicano debe cruzar para emigrar, y que a la misma vez lo energiza.

Las tragedias sufridas y las enfermedades habían servido para comenzar a devolver al menos la posibilidad de una vida saludable sobretodo para Iliana y para los hijos de Rebecca. Aunque Iliana decide repetir el patrón de formar su hogar aparte de todo y olvidar lo que pasó, contrario a Aurelia, ella había hecho las paces con su historia y no dejaría sus memorias en el pasado. Iliana ahora entendía que:

Everything she had experienced; everything she continued to feel for those whose lives were bound to hers; everything she had inherited from her parents and had gleaned from her siblings would aid her in her passage through the world. She would leave no memories behind. All of them were herself. All of them were home. (Pérez 321)

Luego de todo lo que ha vivido, luego de sus memorias más dolorosas sería fácil para Iliana alejarse de su familia y cometer inconscientemente el mismo error de su madre. Sin embargo, las experiencias le sirven para encontrar las verdades perdidas y encontrarse en ellas. El hogar para ella ahora es la suma de los recuerdos y el conocimiento de su familia, y sólo así puede recobrar su equilibrio mental y físico.

Observaciones finales

Aunque la novela no tiene un sólo protagonista, es Iliana quien transmite la idea de que estar en casa y sentirse enfermo son finalmente dos sensaciones indistinguibles: “Clutching its edge, she yielded to convulsions that sent bile and partially digested food heaving from her

mouth. Her primary thought was that she wanted to go home. ... Every spasm of her body, every tremor and heave only reminded her that she was already there” (Pérez 291). Luego de ser víctima de la violación de su hermana, Iliana desea regresar a su hogar, pero se da cuenta de que el hogar era un cuerpo enfermizo que le había hecho daño. Los espasmos, el temblor y los escalofríos que Iliana siente al final de la novela son síntomas de una víctima convaleciente y febril, y le recordaban que no tenía a dónde ir.

Las imágenes grotescas que surgen de estos males corporales en la obra demuestran que los personajes muchas veces ni siquiera entienden si sus experiencias son reales o una fantasía. Como queda demostrado, el texto está plagado de escenas aberrantes que sorprenden a los personajes y a los lectores. Sin embargo, en el desenlace de la obra vimos una salida más esperanzadora para el futuro de la familia como cuerpo porque Iliana promete no dejar atrás las memorias y reconstruir con ellas su vida. La novela concluye cuando Iliana decide aceptarlas, transformarlas y darle voz a las experiencias silenciadas de las historias de esta familia.

Geographies of home marca un nuevo comienzo para esta familia como un cuerpo inmigrante cuando al final de la novela Iliana se marcha de la casa de sus padres. Contrario a la huida de Papito y Aurelia del Trujillato en la que intentaron dejar gran parte de su historia cultural atrás, Iliana se aleja de su familia pero sigue unida a ella a través de la memoria y la transmisión del recuerdo. Este nuevo acercamiento a la historia colectiva dominicana y a la familiar en la diáspora abre nuevas posibilidades narrativas, rompiendo con el discurso patológico. La decisión de Iliana, como una de las mujeres principales de la familia, contribuye a la sanación del cuerpo de la familia. La conclusión nos vuelve a sugerir un discurso sobre el cuerpo dominicano cuya representación aparece constantemente racializada, cambiante y en movimiento.

La voz narradora muestra que la salud del cuerpo de la familia dominicana migrante depende de sus conexiones con su historia familiar y colectiva, especialmente como miembros de una cultura nacional y étnica. El lenguaje patológico utilizado a lo largo de la narración surge cuando estas conexiones desaparecen y son silenciadas por los miembros de la familia, lo cual va ocasionando el detrimento mental y físico de los integrantes. Del mismo modo, la novela nos presenta un cuerpo de la familia en tránsito, ya sea por su movimiento al inmigrar a Estados Unidos o por regresar mentalmente a los fantasmas familiares y recuerdos callados que lo atan a su país de origen. Simultáneamente, la narración alude a una relación de dependencia entre el cuerpo sano y migrante del pueblo dominicano, y su memoria histórica. El discurso patológico que un principio retrató una identidad caracterizada por la fragmentación, la abyección, la enfermedad, la locura, y el deterioro, concluye restableciendo al cuerpo dominicano en su contexto social como un órgano funcional.

Geographies of Home también establece un claro paralelo entre el rol de la mujer sanadora del cuerpo y el sincretismo religioso de influencia africana en la República Dominicana. Esto es especialmente importante porque la mujer ocupa un rol crucial en todos los niveles y en todas las funciones en dichas religiones (Howard 93). La significancia de la religión y sus puntos en conexión con la identidad racial de algunos miembros de la familia termina jugando un papel crucial. Iliana finaliza la historia confirmando que las mujeres son las encargadas de pasar la tradición oral cultural a sus hijos para que esta herencia cultural les sirva de protección, y el cambio en su familia empezará con ella.

De esta manera, al final de la historia se cumple la profecía que Bienvenida le transmitió a Aurelia en su lecho de muerte: “Because I want you never to forget,” Bienvenida had said, handing her the quilt pieced with reminders of family deaths that had resulted from old age,

malnutrition, disease but as often from sorrow, madness, deceit and guilt. 'Because the future will hurt you worse if you deny your past' ” (Pérez 295). Al inicio de la obra *Bienvenida* le pide a su hija que sea la heredera de su historia y que se haga cargo de la memoria inscrita en una manta tejida donde se guardaban todas las historias de la familia. Sin embargo, Aurelia se niega a hacerlo y decide olvidarlas y no transmitirles (la memoria y la historia familiar), y las palabras de su madre se convierten entonces en un conjuro. Todos los males que habían acechado a la familia anteriormente se repitieron en la familia de Papito y Aurelia. De haber compartido estas historias muchos de los fantasmas de la familia que pesaban en su mente hubieran podido ser comprendidos y resueltos. Mediante la narración, Pérez presenta la historia y la memoria como la terapia para el cuerpo de la familia traumatizado del inmigrante cuyo tránsito a los EE.UU. lo paraliza en una situación agobiante. En el próximo capítulo se examinará cómo el cuerpo transeúnte de dominicano se construye desde el espacio intercaribeño.

CAPÍTULO 4

El cuerpo dominicano y la ciudadanía flexible: representaciones dominicanas en la producción cultural puertorriqueña

"Cuando tuve mis papeles regresé [de Puerto Rico] a mi país. Yo vine de Santo Domingo de 110 libras y a los siete años regresé de 185 libras... Mi mamá y mi papá que me estaban esperando en el aeropuerto no me conocían. ... Ahora quiero irme a Carolina del Norte donde tengo un sobrino. El dice que se gana bueno por allá."

-Narración anónima de una empleada
doméstica dominicana residente en Puerto Rico,
(*Voces Quisqueyanas en Borínquen*, Milagros Iturrondo)

En los capítulos anteriores discutimos la representación del cuerpo dominicano en el contexto del tránsito migratorio de turistas estadounidenses a la República Dominicana y de dominicanos a Estados Unidos representados en la película *Sanky Panky* y la novela *Geographies of Home* respectivamente. En este capítulo nos enfocaremos en las representaciones del cuerpo dominicano desde la perspectiva de la emigración dominicana en Puerto Rico. El estudio del tema es importante porque los medios de comunicación puertorriqueños han producido imágenes estereotipadas de la comunidad dominicana en la isla, y estas imágenes han nutrido la producción literaria que abunda en la visión del dominicano.

El 5 de febrero del 2012 el periódico puertorriqueño *El nuevo día* publicó de manera informal en *Facebook* una noticia inédita sobre el fallecimiento de un grupo de náufragos dominicanos.⁴⁹ [Véase Figura 7]. Los cuerpos hallados viajaban en una pequeña embarcación (yola) proveniente de la República Dominicana con destino a Puerto Rico, e interceptada a orillas del Mar Caribe. Con este hallazgo aumentaba a dieciséis el número de muertos hallados en ese año en yolas utilizadas en viajes ilegales hacia Puerto Rico. El evento fue catalogado por

⁴⁹ *El nuevo día* suele publicar algunos adelantos de los titulares de sus noticias en su cuenta de *Facebook*, a los cuales los lectores comentan.

muchos como una tragedia digna de la solidaridad de la comunidad puertorriqueña con la dominicana, especialmente dado que la audiencia de la noticia era principalmente puertorriqueña. Sin embargo, varios lectores reaccionaron de modo diferente y comentaron sobre la necesidad de detener el ingreso de dominicanos a la isla, ya que, según estos, los dominicanos no tenían derecho de entrada a Puerto Rico y su población estaba aumentando a pasos agigantados. De esta manera el discurso utilizado por algunos de los comentaristas refleja una idea sobre la ciudadanía que condiciona su reacción a este suceso. Para algunos puertorriqueños los dominicanos no tenían derecho a entrar a Puerto Rico.

Otros se dirigían a los dominicanos pidiéndoles que detuvieran la emigración hacia Puerto Rico, porque las malas condiciones económicas en la Isla no daban espacio para su mejoramiento económico. Los mismos comentaristas luego también subrayaron que aunque las hubiera, los dominicanos no tienen derecho a entrar a la isla. Por lo tanto, la mayoría de los comentaristas asumían que la razón principal de la emigración era el mejoramiento económico. Ellos negaban que los dominicanos tuvieran derecho a entrar y a trabajar en Puerto Rico debido a su nacionalidad, porque no eran residentes legales o porque no formaban parte de la cultura puertorriqueña. Se les acusaba también de empeorar la calidad de vida en las calles de Puerto Rico, exponiendo a las mujeres y jóvenes del área de Piñones a un constante acoso sexual, lo cual había obligado a las mujeres a dejar de visitar el área.⁵⁰

El tono de las opiniones exclusivamente negativas, en ocasiones altamente defensivo y agresivo, revela la indignación de algunos puertorriqueños ante la presencia de los dominicanos en su isla. Los comentaristas de las noticias caracterizan a los dominicanos como irrespetuosos e

⁵⁰ Piñones es un barrio reconocido por sus negocios de comida, donde viven y trabajan un gran número de dominicanos.

hypersexuales. Según ellos, los dominicanos en Puerto Rico no respetan los códigos sociales de moralidad y discreción sexual (“prospasaos”).



Fig. 7. "Naufragio dominicano." Publicado por *El Nuevo Día* en *Facebook*, el 5 de febrero del 2012.

Dicho discurso nos recuerda al producido por gran parte del sector conservador en los Estados Unidos que se expresa y legisla en contra de la presencia creciente de inmigrantes hispanos indocumentados principalmente porque no poseen residencia legal o no comparten una ciudadanía común. Aún más, muchos alegan que los inmigrantes hispanos les quitan los trabajos a los ciudadanos americanos.⁵¹ La semejanza entre ambos contextos responde a que los factores

⁵¹ En foros cibernéticos abiertos a la discusión pública tales como el que se publica en City-Data.com bajo el título "Illegal Aliens Do Take Away jobs from Americans" puede comprobarse la opinión pública

implícitos en la representación negativa tanto de los dominicanos en Puerto Rico, como de los latinos en los Estados Unidos, está arraigada en los discursos de ciudadanía, estatus migratorio y racialización de los cuerpos, además de factores políticos y económicos. De esta manera, la institucionalización del discurso racial y el impacto de las intervenciones gubernamentales en el control migratorio, junto con la regularización del mercado laboral a través de la historia de los pueblos del Caribe, son factores determinantes en las representaciones artísticas y sociales del cuerpo del dominicano emigrante.

Este capítulo analiza la representación del cuerpo dominicano en la producción literaria cultural puertorriqueña. Aunque la postura crítica se complementa con la crítica de foros de cibernéticos de discusión, tirillas cómicas y entrevistas, el capítulo se centra principalmente en los cuentos "Encancaranublado" de Ana Lydia Vega (1983), "Retrato del dominicano que pasó por puertorriqueño y pudo emigrar a mejor vida a Estados Unidos" de Magali García Ramis (1995) y "Yolanda" de Lizette Gratacós Wys (1998). En estos cuentos sobresale la representación ambivalente del personaje dominicano pobre y migrante. Mi objetivo es demostrar que las historias escogidas comparten un discurso común sobre la ciudadanía a través de la cual el cuerpo del migrante dominicano aparece en tránsito de un país a otro, ya sea por barco o por avión, y siempre por motivos estratégicos y mayormente económicos.⁵² A diferencia de las obras estudiadas en los capítulos anteriores, la representación de estos cuerpos no depende de su género, sexualidad o pertenencia a una familia, sino de cómo reflejan individualmente el momento del tránsito marítimo o aéreo en el contexto del Caribe.

conservadora en los Estados Unidos que asume que la inmigración ilegal de hispanos a Estados Unidos provoca la pérdida de oportunidades de empleo de ciudadanos americanos. <http://www.city-data.com/forum/illegal-immigration/1333412-illegal-aliens-do-take-away-jobs-4.html>

⁵² Al igual que en el primer capítulo utilizo la palabra migratorio para referirme tanto al tránsito hacia y desde la isla.

Las historias analizadas ocurren en contextos geográficos diferentes (el océano Atlántico, la República Dominicana y Puerto Rico respectivamente) y se enmarcan dentro de las relaciones económicas y legales entre Puerto Rico y República Dominicana. Así mismo estas ofrecen narrativas que prestan especial atención al momento mismo del tránsito (ya sea justo antes de emigrar, durante el embarque, en la llegada a las costas de Puerto Rico o en su regreso a la República Dominicana). Esta característica es exclusiva de la producción artística que surge del contacto intercaribeño y es reflejo de unas ideologías existentes en Puerto Rico sobre la migración dominicana y su derecho a integrarse a la comunidad puertorriqueña. Por lo tanto, otro aspecto importante a examinarse es la fijación de los escritores puertorriqueños con narrar el momento mismo de la migración del dominicano. El análisis de las representaciones literarias puertorriqueñas del tránsito migratorio dominicano es importante porque demuestra que tanto las narrativas sobre la ciudadanía en Puerto Rico, como los medios de comunicación, han influenciado en la construcción del cuerpo dominicano como la otredad caribeña, pese a la cercanía geográfica y la historia colonial que comparten ambos países.

Las preguntas principales que dirigen el análisis son: ¿Qué relación guardan las historias económicas y políticas entre la República Dominicana y Puerto Rico con las representaciones del cuerpo dominicano realizadas en estas narrativas? ¿En qué manera el estatus migratorio y la ciudadanía determinan la representación del cuerpo en las mismas? ¿Qué ideologías se revelan en estas historias sobre el tránsito transnacional motivado por razones estratégicas tales como el empleo? Pero sobre todo, ¿cómo se representa al cuerpo dominicano como una alegoría de las condiciones sociales de su país y del momento mismo del tránsito migratorio?

Este capítulo se nutre de las investigaciones de Jorge Duany y Yolanda Martínez-San Miguel, quienes exploran las conexiones intercaribeñas que surgen de la migración al Caribe y a

Estados Unidos. Sus estudios son claves en la medida en que sirven como marco histórico y literario para mi análisis y facilitan un diálogo con los temas importantes en los estudios caribeños sobre la transnacionalidad y la migración. Duany se concentra en trazar la trayectoria de las migraciones caribeñas, su trasfondo político y la contribución económica en el país en el que se instalan, mientras que Martínez-San Miguel discute la representación puertorriqueña del dominicano en la literatura y el chiste étnico a través de la racialización y la ignorancia. Sin embargo, mi tesis principal se distingue de ambos estudios porque a diferencia de ellos, me enfoco exclusivamente en el modo en que el discurso de la ciudadanía le da forma a las representaciones puertorriqueñas del cuerpo dominicano como un espacio maleable y en tránsito. De igual forma, presto especial atención a cómo Vega, García-Ramis y Gratacós Wys describen el momento mismo del tránsito migratorio en todas sus representaciones del cuerpo dominicano.

Mi argumento parte mayormente de las teorías de la antropóloga Aihwa Ong sobre la ciudadanía, quien discute las prácticas migratorias transnacionales, el imaginario del y sobre el sujeto nómada, y las condiciones sociales que habilitan su flexibilidad migratoria (Ong 3). Ong analiza la relación entre los procesos económicos, culturales y sociales contemporáneos que fluyen entre espacios, a los cuales describe como transnacionales. Para ella la transnacionalidad se define como las especificidades culturales de los procesos globales que van trazando la multiplicidad de usos y conceptos de "cultura" (Ong 4). Ong utiliza el concepto de "ciudadanía flexible" para explicar la lógica cultural que mueve a familias enteras a la emigración, pese al riesgo que esto comúnmente conlleva para muchas de ellas. La ciudadanía flexible se define como "la lógica cultural de la acumulación capital, el viaje y el desplazamiento que lleva a los sujetos a responder fluida y oportunistamente a las cambiantes condiciones políticas y económicas" (Ong 6). La ciudadanía se entiende en este contexto como una categoría que puede

variar para acomodarse a las necesidades y deseos de un individuo, pero cuyo cambio sigue articulándose bajo estructuras pre-establecidas de género, familia, nacionalidad, y movilidad social (Ong 6). Por su parte, Wise J. McGregor define la ciudadanía como una relación particular entre individuos, grupo y estado (34). Éste añade que, como sentimiento de pertenencia, de inversión y de compromiso con un territorio particular, la ciudadanía es un reclamo de membresía a un estado para tener acceso a ciertos derechos y privilegios, incluyendo la protección legal (Mcgregor 135). La ciudadanía tiene dimensiones sociales, económicas, políticas, legales y civiles que determinan quién puede trabajar dentro de los límites geográficos del estado (Mcgregor 135). Por su parte, Ronald Beiner define la "ciudadanía" como la comunidad legal que une a un cuerpo de ciudadanos en una comunidad política establecida y organizada, manteniendo una unión duradera (1). La complejidad de la ciudadanía como una categoría legal en el caso de los emigrantes dominicanos en Puerto Rico, de los puertorriqueños mismos y de los ciudadanos naturalizados demuestra que la misma no siempre es una categoría estable, sino un proceso de continua negociación entre aquellos que no comparten la cultura nacional oficial atada a esa ciudadanía.

Según Beiner, la comunidad civil que se forma alrededor de la ciudadanía se expande o se solidifica según las características del mercado global (Beiner 3). Éste define la negociación de identidad que resulta de estos encuentros transnacionales como "la dialectica del globalismo y el localismo" (Beiner 3). Con esto se refiere a las tensiones dialécticas que surgen de los movimientos del mercado global, en donde las identidades locales se sienten amenazadas por las tendencias globales, y como resultado, se aferran a un discurso nacionalista, y añado yo, etnocéntrico que marca las ideologías puertorriqueñas sobre los cuerpos dominicanos (Beiner 3). Dicho nacionalismo y la integración global de otros sujetos al mercado local van de la mano,

aunque presionen en direcciones opuestas, en cuanto a que ambos cuestionan la integridad de estado y la relación cívica que lo define (Beiner 3).

Por lo tanto, al utilizar el término "ciudadanía" para referirme a los dominicanos que emigran de modo ilegal a Puerto Rico o a Estados Unidos, se asume que aunque en un principio no poseen los medios para legalizar su situación, todos desean hacerlo eventualmente y su viaje representa el primer paso en este cambio.⁵³ Inicialmente todos buscan formar parte de la comunidad a la que emigran e integrarse a su mercado laboral. Por esta razón, es justo y meritorio asumir que con la emigración a Puerto Rico todos los personajes desean tener mayor acceso inmediato a la ciudadanía que le otorgue mayor movilidad económica. El cambio de ciudadanía que los dominicanos representados en estas historias buscan no presume necesariamente un cambio cultural, sino uno estratégico y económico que espera que con la inmigración a Puerto Rico obtengan eventualmente la ciudadanía americana, por verla como la llave a mejores oportunidades económicas.

El cuerpo, por lo tanto, visto como organismo social, es producto de su historia, su geografía, su política y su contexto económico, y cambia para adaptarse a los mismos. En el caso de la República Dominicana el proceso de la migración forma una parte crítica de su realidad diaria como pueblo, y a nivel individual, el tránsito de un espacio geográfico al otro incrementa la maleabilidad necesaria para lograr una mejor posición económica y social en cualquier otro lugar al que se mueva. Por lo tanto, la "maleabilidad corporal" que presentan todos los personajes de estas historias proviene de la necesidad de adaptarse a sus circunstancias

⁵³ La canción "Arregla tus papeles" de Juan Luis Guerra, cantante dominicano de merengue y bachata, representa la mentalidad popular del dominicano emigrante sobre la necesidad que tiene de legalizar su situación migratoria para estabilizarse. Esta canción aparece en el álbum *A son de guerra* (2010).

sociales y geográficas para conseguir su objetivo económico, ya sea alterando su apariencia física, su modo de actuar o su manera de pensar. Así mismo, el cuerpo funciona metafóricamente como un espacio que se modifica según las condiciones en la geografía por la que transita. Todas las narrativas puertorriqueñas sobre dominicanos emigrantes que analizo en este capítulo hacen hincapié en mayor o menor medida en la maleabilidad corporal del dominicano para transgredir su clase social. A la misma vez, las historias escogidas ejemplifican una tendencia común en el imaginario del puertorriqueño de recurrir al discurso de la ciudadanía y la migración para referirse al dominicano.

Contexto socio-político de la migración dominicana a Puerto Rico

Las representaciones del cuerpo dominicano en la obra de Vega, García Ramis y Gratacós Wys construyen discursos de identidad formados a base de factores económicos y nociones de ciudadanía desde la perspectiva insular puertorriqueña. Por lo tanto, el término "intercaribeño" ayuda a explicar el tránsito humano material e intelectual entre espacios y sujetos caribeños; dicho intercambio cobra mayor fuerza ante los procesos migratorios, la globalización y la transnacionalidad.⁵⁴ Las imágenes literarias del cuerpo dominicano que analizo subrayan que en el tránsito de una localidad caribeña a otra éste se modifica para ajustarse al proceso migratorio y para alcanzar sus metas de mejoramiento económico. Las representaciones de los cuerpos dominicanos en estas obras coinciden en una modificación física, emocional y psicológica del emigrante dominicano, al igual que de su manera de proyectar la identidad

⁵⁴ El *Diccionario de la Real Academia Española* de la Lengua define intercambio como "Reciprocidad e igualdad de consideraciones y servicios entre entidades o corporaciones análogas de diversos países o del mismo país." http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=intercambio

nacional y cultural.⁵⁵ El *performance* de la identidad y de la migración transnacional también responde al contexto político y económico en el que se desarrolla y de donde proviene el cuerpo del migrante. El cuerpo que se asocia a un territorio nacional y que busca salir de este espacio ya sea para adoptar una nueva ciudadanía o para integrarse a un nuevo espacio nacional inevitablemente exhibe signos de este cambio. Así por ejemplo, el trabajo agrícola realizado por emigrantes expone los cuerpos más al sol, haciendo que la piel mantenga una tonalidad más oscura. De igual manera, la falta de trabajo, recursos o movilidad obliga a los emigrantes a realizar los trabajos no deseados por otros sectores mejores acomodados en la sociedad en la que se desenvuelvan.

La investigación realizada por las sociólogas Vanessa Pascual Morán y Delia Ivette Figueroa sobre el rol que han tenido los dominicanos en el comercio agrícola en Puerto Rico en las últimas décadas del siglo veinte nos provee una base sociológica y política para el periodo en el que publican Vega, García Ramis y Gratacós Wys. Pascual Mora y Figueroa revelan que un gran sector de la agricultura puertorriqueña logra sostenerse gracias a la mano del trabajador dominicano (14). En las entrevistas realizadas a los agricultores puertorriqueños, principalmente caficultores, ellos afirman que:

Los dominicanos indocumentados ... se ven obligados a laborar arduamente y, según declaraciones de los caficultores entrevistados "trabajan más rápido," "son

⁵⁵ Eve Kosofsky Sedgwick apunta que la definición de *performance* empleada en los estudios culturales se refiere a una noción teatral, mientras que J.L. Austin hace hincapié en la dimensión lingüística del término como un acto enunciativo que no sólo describe una realidad sino que la afecta o la construye (Kosofsky Sedgwick 3-5). Por su parte, Eve Sweetser explica que el *performance* puede referirse tanto a los aspectos lingüísticos, como a la representación no verbal del espacio: "My broader definition of performativity treats it as a meta-space blending ... wherein structure is transferred from a representing space to a space represented" (305). En mi análisis, el *performance* se relaciona al modo de lucir y de actuar de un sujeto, y es la manifestación visible de la ciudadanía como una identidad construida social y legalmente, y atada a un cuerpo particular.

más productivos" y "trabajan hasta más tarde". Por otro lado, alegan los agricultores que los dominicanos también les ayudan a vender en el mercado otros productos de sus fincas, específicamente los frutos menores.

(Pascual Morán y Figueroa 14)

Quienes abandonan su país por razones económicas e inmigran ilegalmente suelen pertenecer a los sectores más pobres o de clase media baja de la sociedad. Sus posibilidades de empleo en Puerto Rico son limitadas, por lo que se le emplea como mano de obra en la agricultura y demás empleos que los ciudadanos con otras oportunidades suelen rechazar. Por la escasez de fondos disponibles para la transición terminan por trabajar en arduos trabajos físicos luego de haber migrado bajo condiciones ilegales y de alto riesgo.

Como resultado de este tipo de migración, los cuerpos de inmigrantes dominicanos sufren el impacto de un naufragio o de un viaje marítimo precario (tales como la desnutrición, la insolación o la deshidratación), o hasta las oleadas de fatalidades como las mencionadas al principio de este capítulo. En la producción cultural puertorriqueña veremos que la economía, el estatus migratorio, la ciudadanía y el tránsito entre localidades geográficas son los elementos base para entender los personajes de sus historias. Cuando el viaje migratorio sucede bajo una mejor situación económica y en medios más seguros, las modificaciones que vemos en el cuerpo del emigrante son muy distintas, y se concentran en aspectos más estéticos y performativos.

Esta idea se evidencia claramente en el testimonio recogido por Milagros Iturrondo de una empleada doméstica anónima radicada en Puerto Rico, citada en el epígrafe al principio del capítulo. Ella cuenta haber llegado a Puerto Rico en yola bajo peso; luego de lograr obtener su documentación regresa a la República Dominicana en avión y sus padres no la reconocen por el cambio físico que experimentó en Puerto Rico, en donde engordó unas setenta libras (Iturrondo

222).⁵⁶ Lo que llama la atención de su comentario no es el haber ganado peso, sino el hecho que para ella el tránsito entre Puerto Rico y su país natal ha tenido un impacto en su cuerpo. Cuando obtiene su residencia legal y puede volar a su país, reconoce el cambio físico, el cual, en su caso, está directamente relacionado a un mayor acceso de recursos. Sus expresiones reafirman dicha lógica cuando nos indica sus planes de emigrar a Carolina del Norte, en donde espera obtener un mayor ingreso. El factor económico y la emigración se manifiestan en el canvas de un cuerpo dominicano que se ajusta a su nuevo contexto social, condicionado por su estatus migratorio.

Todas las narraciones que se analizan en este capítulo representan el momento de tránsito en que el que se encuentran los personajes e insisten en describir cómo los cuerpos dominicanos se modifican a raíz de la emigración económica. Todas coinciden en un cuerpo dominicano en movimiento que se caracteriza predominantemente por dos factores: la necesidad de obtener una nueva ciudadanía y las relaciones económicas entre los países caribeños en cuestión. Por este motivo, todas las narraciones, ya sean literarias o antropológicas, son producto de un momento histórico que caracteriza las relaciones entre la República Dominicana y Puerto Rico, centrada en flujo de dominicanos que emigran para incorporarse en la sociedad puertorriqueña.

Duany discute ampliamente el Caribe hispano como un espacio de transnacionalidad. En su libro más reciente, *Blurred Borders: Transnational Migration Between the Hispanic*

⁵⁶ Con la intención de proteger el anonimato de los dominicanos entrevistados en su investigación Iturrondo ha omitido sus nombres, e identifica sus historias por profesión. Iturrondo recoge el testimonio de un político dominicano en 1944 que categoriza los flujos de inmigración dominicana a Puerto Rico por clase social y oficio. En el mismo, él señala que "...la etapa más crítica y dolorosa y quizá más onerosa para el pueblo puertorriqueño es la etapa de las yolas, de los indocumentados que han venido ocurriendo de los últimos ocho a 10 años...[] Vienen quizás engañados, ilusionados por una ilusión que no existe, con unas promesas falsas de un mejoramiento económico rápido y se encuentran una realidad diferente, donde la vida es muy dura ... y una minoría ... se dedica al trabajo fácil y al trabajo de incurrancia de actos delictivos, el punto de drogas ... Yo creo que esto ha causado la repulsa en un sector del pueblo puertorriqueño hacia el dominicano' " (53).

Caribbean and the United States, el crítico argumenta que la forma, la frecuencia, y la intensidad de la transnacionalidad depende altamente de la relación entre los países de origen y los países que sirven de destino (7). Es decir, que el constante flujo de personas, economías y culturas (con todas sus diferentes manifestaciones) que supone la transnacionalidad está delimitado por las conexiones entre los países que sirven de destino y los pueblos que transitan a dichas geografías. En el caso del encuentro entre varios grupos nacionales que buscan alcanzar una mejor situación social o mantenerla, surge una competencia por los recursos económicos de ese espacio y provoca un discurso sobre la legitimidad de cada uno para reclamar derechos civiles (la residencia legal o la ciudadanía) y ocupar dicho territorio.

Estereotipos dominicanos en la cultura puertorriqueña

Tanto en la literatura, como en las artes de Puerto Rico el cuerpo dominicano suele aparecer constantemente representado a través de la negritud como el aspecto que lo distingue del cuerpo puertorriqueño (el dominicano se representa como el negro). Martínez-San Miguel explica que el chiste étnico en Puerto Rico, dirigido mayormente en contra de los dominicanos, se centra precisamente en aspectos raciales:

Muchos de los chistes se detienen en la raza, como un lugar en el que se puede visibilizar la diferencia entre el puertorriqueño y el dominicano. Esta obsesión ... caracteriza también un momento de vulnerabilidad del estado nacional que es típico de los procesos de globalización y que se manifiesta en la emergencia de los racismos más hostiles y en la etnificación de los sujetos minoritarios. (156)

Aunque en Puerto Rico, como explica Martínez-San Miguel, la diferencia racial se utiliza para sustentar la otredad del dominicano, ésta aparece siempre relacionada a discursos nacionalistas sobre inmigración e ilegalidad, y por ende, ciudadanía.

Esta idea aparece claramente ilustrada en una tirilla cómica realizada por el artista gráfico puertorriqueño Reynaldo León, titulada *Los del barrio*, publicada el 3 de julio del 2011 en *El nuevo día* donde se muestra a un puertorriqueño tomando el sol en una balsa.⁵⁷ [Véase Figura 8]. El hombre se queda dormido mientras flota en medio del océano y después de varias horas bajo el sol se tuesta su piel (inicialmente clara), dejándola mucho más oscura. La secuencia cómica culmina con la llegada de dos agentes policiales que se acercan a la orilla de la playa. Al ellos ver al hombre en la balsa, asumen por su color oscuro que es un dominicano indocumentado y lo arrestan. Acto seguido, el hijo del aprehendido le grita a su madre que su padre "se quemó con el sol otra vez."



Fig. 8. "Los del barrio." *El nuevo día*. 3 de julio del 2011. Esta caricatura fue criticada por su alto corte racista hacia los dominicanos.

⁵⁷ Esta ilustración de *Los del Barrio* forma parte de una serie de tirillas semanales realizadas junto a David Álvarez y Víctor Montilla.

Esta imagen reproduce los mismos elementos presentes en el chiste étnico sobre los dominicanos en Puerto Rico, y refleja el estereotipo común en Puerto Rico que establece que, a diferencia del puertorriqueño, el dominicano es un cuerpo negro que ocupa la isla de Puerto Rico ilegalmente. Sin embargo, de la misma manera esta imagen sugiere ver que visualmente y corporalmente la diferencia entre la dominicanidad o la puertorriqueñidad es una sutil y maleable. Si, según esta caricatura, un puertorriqueño puede ser confundido con un dominicano, de la misma manera, un dominicano podría pasar por puertorriqueño, como veremos en una de las historias que estudiaremos más adelante.

No obstante, más allá de los aspectos raciales, la imagen destaca que la figura del dominicano es constantemente representada por los artistas y escritores puertorriqueños como una en constante transición y proceso migratorio. "Los del barrio" exalta los aspectos que según los puertorriqueños marcan al cuerpo dominicano como un cuerpo negro que cambia y que transita constantemente en el mar y que al que se le niega la entrada por motivos de ciudadanía. La tirilla cómica y los comentarios de los lectores de *El nuevo día* y en *Facebook* discutidos al inicio del capítulo ilustran, como apuntan Martínez-San Miguel y Duany, que el dominicano en Puerto Rico ahora experimenta el rechazo que en las décadas del '60 y el '70 se dirigía hacia los cubanos:

...ya para la década del noventa el dominicano se ha convertido en ese nuevo límite contra el cual se negocian las coordenadas más recientes de la identidad cultural y racial puertorriqueña. Sin embargo, las fronteras raciales, étnicas, de clase y género, e incluso las barreras jurídicas, han sido mucho más duras en el caso dominicano que en el cubano, porque los quisqueyanos son vistos como inmigrantes poco

diestros que no benefician cultural ni económicamente al país receptor. (Martínez-San Miguel 154)

La imagen comúnmente satírica del cuerpo dominicano en el imaginario popular puertorriqueño lo presenta como un personaje de inferior posición económica, lo cual se ilustrará en las historias analizadas a continuación. El texto como producto de una realidad social hace que la caricaturización del cuerpo dominicano esté íntimamente ligada a su situación legal en Puerto Rico; de aquí que se vean más marginados que los cubanos por los puertorriqueños, quienes al llegar a territorio estadounidense son considerados refugiados políticos y reciben la residencia legal, y eventualmente, la ciudadanía americana. A diferencia del cubano, el dominicano carece del fácil acceso a la protección legal, y por lo tanto, se perfila ante el aparato legal como un cuerpo indocumentado, que vive al margen de la ley y de la sociedad, y que, por lo tanto, carece de representación y derechos legales. Por otra parte, la emigración dominicana y la cubana a Puerto Rico también presenta marcadas diferencias de carácter económico.⁵⁸

Aunque no es posible separar por completo la identidad racial de los factores de clase, género y sexualidad, al hablar de la construcción del sujeto nacional, en el caso de la inmigración dominicana a Puerto Rico, es el discurso de la ciudadanía el que acentúa el estigma reproducido en las representaciones del cuerpo dominicano en tránsito. Esto ocurre principalmente por la naturaleza híbrida del país receptor (Puerto Rico) como territorio caribeño, estadounidense y latinoamericano simultáneamente. Puerto Rico se clasifica políticamente como un territorio estadounidense no afiliado que comparte el español como primer idioma con el resto de los

⁵⁸ Mientras que el flujo mayor de emigrantes cubanos a Puerto Rico surge con La Revolución Cubana del 1959, en donde varias compañías y terratenientes cubanos abandonan la isla ante la nacionalización de las empresas y la llegada del socialismo a Cuba, bajo el nuevo gobierno de Fidel Castro. Sin embargo, como explica Duany, el "flujo migratorio dominicano hacia Puerto Rico se relaciona principalmente con el desempleo, el subempleo y los bajos salarios en la República Dominicana" (75, 1990).

países de habla hispana, y por su localización geográfica comparte también un mismo clima con la República Dominicana. Sin embargo, su naturaleza política se sobrepone a la cultural, y dicta que las leyes migratorias de Estados Unidos se apliquen de la misma manera a Puerto Rico. Pascual Morán y Figueroa explican el panorama general de la política migratoria de Estados Unidos y explican que aunque la Ley de Inmigración de Estados Unidos a principios del siglo XX era restrictiva, en el 1940 se buscaba atraer mano de obra extranjera (7).⁵⁹ Las leyes migratorias establecidas por Estados Unidos han dificultado el paso de los dominicanos a los Estados Unidos. La Ley de Reforma migratoria de 1996 le cerró aún más las puertas de Estados Unidos al dominicano (Moran y Figueroa 7). Sin embargo, para poder sobrepasar este bloqueo, Puerto Rico se convirtió en un punto estratégico de transición de la migración dominicana, lo que contribuyó a la propagación de un discurso político en contra del emigrante dominicano indocumentado en Puerto Rico que en los últimos años ha ido cobrando más fuerza.



Fig. 9. Detalle. "Sobrevivimos el Canal de la Mona." Este mapa describe la trayectoria de un grupo de navegantes en su viaje desde Santiago, R.D. a Puerto Rico a través del Canal de la (isla de) Mona. El mismo ilustra algunas de las condiciones marítimas (de vientos aliseos causante de fuerte oleaje) con las que se encuentran aquellos que se lanzan en yola. Imágen tomada de <http://mona.yourwebnow.com/>

⁵⁹ Según Pascual Morán y Figueroa, la mayoría de los que emigraba a Estados Unidos a partir de 1940 eran mexicanos bajo el Programa de Braceros (7). La emigración caribeña comenzó en la década del setenta a raíz de conflictos bélicos en la región (Pascual Morán y Figueroa 7). Estados Unidos promulgó la Ley de Reforma y Control de la Inmigración de 1986 con el fin de establecer mayor control (Pascual Morán y Figueroa 7).

Los lugares comunes entre ambas culturas (dominicana y puertorriqueña) hacen que un dominicano pueda adaptarse más fácilmente a Puerto Rico que a Estados Unidos. Así también, según afirman los testimonios recogidos por carbeñistas de diferentes áreas académicas como Iturrondo, Martínez San Miguel y Duany, para un/a dominicano/a es mucho más fácil conseguir la residencia legal en Puerto Rico por medios ilegítimos, ya sea pagando para obtener un visado de agricultura o mediante un matrimonio fraudulento.

En el aspecto geográfico, la conexión directa que establece el Canal de la (isla de) Mona y la cercanía geográfica de Puerto Rico y la República Dominicana facilitan el tránsito constante de dominicanos a la isla.⁶⁰ [Véase Figura 9]. Por este motivo, para los dominicanos emigrantes, Puerto Rico muchas veces no es el destino final, sino un puente entre su país de origen y Estados Unidos a corto o largo plazo. La migración dominicana a grande escala hacia Puerto Rico da inicio en el 1961, luego del asesinato de Rafael Leonidas Trujillo, y es motivada principalmente por el estancamiento económico en la República Dominicana y por la posibilidad de obtener un mejor salario en Puerto Rico (Martínez-San Miguel 152). Las masivas olas migratorias de dominicanos a Puerto Rico pueden ser divididas en tres. La primera ocurre durante la década del setenta y es protagonizada por profesionales y miembros del sector intelectual de la comunidad dominicana; la segunda sucede entre 1970 y 1982, y se caracteriza por la salida de las personas más educadas y diestras de los sectores obreros que vienen a Puerto Rico buscando mejores oportunidades económicas;" y la tercera acontece de 1983 a 1996, y se destacó por el éxodo de un número significativo de dominicanos que salieron de su país debido a la creciente crisis económica durante el gobierno de Balaguer (1983-1996) (Martínez-San Miguel 152-3).

⁶⁰ El Canal de la Mona es un canal de agua localizado entre la República Dominicana y Puerto Rico, y pasa entre los canales de manglares de la isla de Mona.

Las oleadas contribuyen a que las construcciones discursivas de los cuerpos dominicanos emigrantes se vean marcadas por aspectos de clase y de capacidad laboral. El factor subrayado constantemente en estas representaciones es su situación legal en el país de origen, ya que esto determina el tipo de círculo económico en donde se desenvuelve y las oportunidades que tiene de ascender en la escala social. En las narrativas analizadas a continuación el cuerpo refleja metafóricamente las razones económicas que guían la necesidad del viaje migratorio.⁶¹

El dominicano en la narrativa de Vega, García Ramis y Gratacós Wys

La obra literaria de Vega y García Ramis junto con otras escritoras como Rosario Ferré suele catalogarse bajo el título de la Generación del 70 (Palmer -López 157). El grupo de nuevos cuentistas surgidos en esta época se distingue "por la experimentación con el lenguaje popular... ; por un acercamiento general a los sectores marginados de la sociedad nacional, atacando a la clase media; por una identificación con el mundo latinoamericano y caribeño, y por una destacada perspectiva feminista en un esfuerzo constante por erradicar el machismo en nuestra sociedad" (Palmer-López 160-1). Todas las historias que se discutirán a continuación exhiben la mayoría de estas características.

Ana Lydia Vega es una escritora y profesora de francés nacida en Saturce, Puerto Rico, en el 1946. Entre sus principales obras literarias se encuentra su primer libro de cuentos, *Virgenes y Mártires* (1981), publicado junto con la también cuentista puertorriqueña Carmen Lugo Filippi (Vega 141, 1983). En *Encancaranublado y otros cuentos del naufragio* (1983), Vega presenta una serie de historias en las que los protagonistas provienen de diferentes localidades del Caribe y se encuentran en situaciones que de una manera u otra siempre están

⁶¹ La República Dominicana es uno de los lugares ideales de los puertorriqueños para vacacionar, debido a su bajo costo y su cercanía.

íntimamente relacionadas con su trasfondo económico, el tránsito y la nacionalidad. En una reseña escrita por Marian Calendrillo, ésta argumenta que el empleo de la palabra "naufragio" en el título del libro nos lleva a visualizar el Caribe como "...una entidad completa, íntegra, que ha sido partida en muchos pedazos flotando en el mar..." (95). Calendrillo también llama nuestra atención a la insistencia temática en la falta de unión caribeña y la influencia de la intervención estadounidense en las relaciones sociales en el Caribe como elemento desestabilizador de la región.

El cuento a analizarse parte de la primera parte del libro, titulada "Nubosidad variable," y presenta la historia de tres náufragos caribeños, uno haitiano, uno dominicano y el otro cubano, que se encuentran en altamar, mientras se dirigen a Estados Unidos. El haitiano, Antenor, es quien los recibe a todos en su yola. El primero en llegar es Diógenes quien a principio lleva muy buena relación con el haitiano cuando se encuentran solos en la embarcación. Sin embargo, en "Encancaranublado," la dinámica se complica con la llegada del cubano, quien entre el uso del español en la embarcación del haitiano y sus referencias a la economía del Caribe interrumpe la tranquilidad del viaje.⁶²

Las descripciones de las condiciones del viaje le anticipan al lector del ambiente inestable, peligroso y de incertidumbre que caracteriza la yola de Antenor: "Septiembre, agitador profesional de huracanes, avisa guerra llenando los mares de erizos y aguavivas. ... Cosa mala, ese mollerudo mar que lo separa del pursuit of happiness" (Vega 13). El ambiente con el que abre el cuento introduce un mar que, como lugar de tránsito, está minado de peligros y amenazas.

⁶² Martínez-San Miguel señala que el orden en que estos tres personajes llegan a la embarcación coincide con la cronología en que sus respectivos países obtienen la independencia política (126). En el brevísimo análisis que ella realiza de "Encancaranublado," se subraya que la yola en la que se encuentran los tres "... es una metáfora de la inestabilidad política de los estados nacionales caribeños, la que se contrapone al barco militar americano, que simboliza el poderío de Estados Unidos en la zona" (127).

Del mismo modo, el lenguaje de la narración adquiere dimensiones políticas (como es característico de la prosa de Vega), y nos ofrece un presagio de las condiciones ilegales en las que se da el viaje, principalmente para el haitiano y el dominicano: "Los tiburones son pellizco de ñoco al lado de otros señores peligrosos que por allí jumea... Es como jugar al descubridor teniendo dudas de que la tierra es legalmente redonda. En cualquier momento se le aparece a uno el consabido precipicio de los monstruos." Por una parte, vemos que se enfatiza con las metáforas de "los tiburones," "los monstruos" y una "tierra legalmente redonda," refiriéndose a los agentes de inmigración que rondan el área y las condiciones desiguales en las que emigran los caribeños de distintas nacionalidades hacia Estados Unidos, y por extensión a Puerto Rico. Aunque no queda claro que se refiere a los oficiales marítimos estadounidenses, podemos inferir que se trata de ellos, ya que los tres personajes van en dirección a la Florida. Por otra parte, con el uso del pronombre "uno" el narrador se ubica dentro de la historia, y nos deja saber que comparte alguna característica con los personajes, ya que al menos tiene la capacidad de sentir un alto grado de empatía.

La ambientación de la historia insiste en la falta de recursos que los han motivado a emigrar: "Atrás quedan los mangós podridos de la diarrea y el hambre, la gritería de los macoutes, el miedo y la sequía" (Vega 14, 1983). Sin embargo, lo anterior no significa que el momento de tránsito marítimo sea mucho mejor que lo que dejan atrás: "Acá el mareo y la amenaza de la sed cuando se agote la minúscula provisión de agua" (Vega 14, 1983). El sacrificio al que se enfrentan los tres personajes "amenaza" con quitarles la vida y dejarlos a la deriva. En otras palabras, va debilitando sus cuerpos y poniéndolos a prueba.

Justo después que el narrador deja establecido las condiciones del viaje de Antenor (el primero en aparecer en la historia) llega Carmelo, un dominicano también náufrago: "Entre el

merengue del bote y el cansancio del cuerpo se hubiera podido quedar dormido como un pueblo si no llega a ser por los gritos del dominicano. No había que saber español para saber que aquel náufrago quería pon" (Vega 14). En este instante finalmente se identifican los dos elementos que ocupan un papel principal en la historia: una voz narradora puertorriqueña que se revela con el vocablo "pon" y un cuerpo dominicano transeúnte. Éste es el momento en que las relaciones intercaribeñas de la historia comienzan a desarrollarse y hacerse más complejas.

La palabra "pon" se utiliza comunmente en Puerto Rico para referirse a la suministración de transportación de modo amistoso a otra persona, y es una de las expresiones que revelan el punto de referencia de la voz narrativa porque es un vocablo solamente empleado por los puertorriqueños.⁶³ El uso de la palabra evidencia la perspectiva puertorriqueña de quien está narrando. La narración está filtrada por las experiencias de contacto entre los puertorriqueños y los dominicanos emigrantes, y por las representaciones del dominicano que forman parte del discurso diario entre las comunidades puertorriqueñas. Aunque la voz narrativa busque ser objetiva, satírica y crítica, aún podemos identificar en su representación del dominicano los elementos comunes en los arquetipos caribeños que poseen muchos puertorriqueños. Tanto es así que la estructura del cuento se asemeja a la de los chistes étnicos más comunes: "Un puertorriqueño, un cubano y un dominicano se encuentran en un bote (barco)."⁶⁴

Desde el momento de la entrada del dominicano en la historia, Carmelo, la voz narrativa lo compara con Antenor (el haitiano) por sus condiciones económicas, migratorias y raciales de

⁶³ Otras palabras coloquiales puertorriqueñas utilizadas por la voz narrativa son *embollar*, *compinches* y *zafacón*, entre otras, que significan "amigo y cómplice" y "tacho de basura" respectivamente.

⁶⁴ Es una costumbre popular en los chistes latinoamericanos usar la fórmula de tres personas de distintas nacionalidades que se encuentran en una circunstancia de vida o muerte o de competencia. Por lo regular, en todas las variaciones de esta broma cada uno de ellos comienza a hacer alarde de alguna situación (positiva o negativa) o de los recursos de su país.

ambos: "Tras largos intercambios de miradas, palabras mutuamente impermeables y gestos agotadores llegaron al alegre convencimiento de que Miami no podía estar muy lejos. Allí se dejó la jodienda de ser antillano, negro y pobre" (Vega 14, 1983). Ambos se encuentra con un fin en común, llegar a Miami, y una historia de limitaciones por sus estatus social y migratorio, su color y su ciudadanía. La voz narrativa nos presenta a un dominicano que asume su identidad negra y antillana junto al haitiano. Sin embargo, si tomamos en cuenta la construcción de la identidad racial del dominicano en la República que ya hemos discutido en los capítulos anteriores, la aceptación tan inmediata de "ser negro y antillano" resulta simplista al no considerar los discursos de ciudadanía que lo diferencian del haitiano, y asumir la identidad dominicana como una mayormente indígena. Con la frase: "Allí se dejó la jodienda de ser antillano, negro y pobre" (Vega 14, 1983), es posible que la voz narrativa no esté contando lo que pasa por la mente de los personajes, sino la manera en que ella/ él interpreta el encuentro teniendo en cuenta la situación que vive el dominicano en Puerto Rico.

Hasta este momento ambos personajes coexisten en armonía en la embarcación, discutiendo temas políticos entre dos sujetos provenientes de unas culturas que históricamente han vivido enfrentadas:

Se contaron los muertos por docenas. Se repartieron por maldiciones a militares, curas y civiles. Se estableció el internacionalismo del hambre y la solidaridad del sueño. Y cuando más embollados estaban Antenor y Diógenes -gracia neoclásica del dominicano- en su bilingue ceremonia, repercutieron nuevos gritos bajo la bóveda entorunada del cielo. (Vega 14-15)

La solidaridad que logran establecer Antenor y Diógenes en aguas internacionales y las

condiciones físicas en las que se encuentran al padecer de hambre y de sueño hace que los lectores conozcamos a los personajes por las vicisitudes políticas y económicas que han marcado la historia de sus países y, consecuentemente, sus cuerpos. Sin embargo, no es hasta que llega el cubano que esta narrativa de aparente unión irrumpe en la inestabilidad intercaribeña.

Diógenes, que al principio se mostraba noble con el Antenor, da un giro poco a poco en contra del haitiano y los antiguos problemas entre dominicanos y haitianos vuelven a florecer nuevamente. Al principio la voz narradora describe la inseguridad de Diógenes al embarcar al cubano, a quien auxilia con su "mano indecisa" (Vega 15, 1983). En primera instancia es el idioma lo que provoca el cambio, ya que Diógenes y Carmelo, el cubano, comparten el español como lengua materna: "Volvió a encampanarse la discusión. Diógenes y Carmelo ... montaron tremendo perico. Antenor intervenía con un ocasional Mais Oui o un C'est ça asaz timiducho cada vez que el furor del tono lo requería. Pero no le estaba gustando ni un poquito el monopolio cervantino ..." (Vega 15, 1983). La conversación que Diógenes había iniciado con Antenor culmina con la llegada del cubano. La afinidad lingüística que Diógenes mantiene con Carmelo los une por motivos históricos, y la amistad que inicialmente había forjado con el haitiano cambia drásticamente. Por lo tanto, la voz narrativa sugiere que la actitud del dominicano hacia otros antillanos está mediatizada por las relaciones sociales, políticas y económicas que la República Dominicana ha mantenido históricamente con el país del sujeto con el resto del Caribe:

-Oh, pero en Santo Domingo ni trabajo había...

-Pica caña y caña pica de sol a sol, tú...

-Que baina hombre en mi país traen a los dichosos madamos pa que la piquen y a nosotros que nos coma un caballo...

-Alza el cagadero, madamo, que te jiede a ron y a tabaco, tradujo Diógenes, olvidando súbitamente los votos de ayuda mutua contraídos, antes de la llegada del cubano, con su otra mitad insular. (Vega 16, 1983)

Esta instancia de una marcada y agresiva molestia del dominicano hacia el haitiano es una reacción culturalmente aprendida, y revela una inestabilidad emocional enraizada en las relaciones que la República Dominicana ha sostenido siempre con Haití. Una conversación que comienza con un simple intercambio de relatos sobre las condiciones económicas que los llevaron a emigrar, termina acrecentando las tensiones que ya se habían desarrollado entre el dominicano y el haitiano. Las quejas de Carmelo sobre la situación cubana motivaron a Diógenes a seguirle el paso afirmando que el empleo agrícola en la República Dominicana estaba dominado por empleados haitianos. Frente al haitiano, el dominicano invoca el discurso del derecho legal ciudadano a ser quien acceda a los recursos laborales de su país. El tono de su comentario expresa un fuerte resentimiento hacia los trabajadores de Haití, y subraya una visión estereotípica basada en cuestiones étnicas por parte de Diógenes. Aún el momento del exilio, éste reclama un sentimiento de pertenencia a la República Dominicana en la que el haitiano no tiene derecho de participación al mercado laboral y se representa como un cuerpo invasor. Tal como menciona Beiner, los efectos del mercado global desembocan en una competencia por los recursos en donde las concepciones etnocéntricas (reflejados en la palabra "madamo") surgen con frecuencia (3).

Cabe señalar que la industria azucarera en la República Dominicana ha atraído a lo largo de su historia a muchos emigrantes haitianos. La inmigración trabajadora ha sido la gran causante de las fricciones más recientes entre dominicanos y haitianos. Para Haití, su país vecino siempre ha influenciado la vida económica y política de su país desde la época colonial

(Gavigan 2). Las guerras de independencia en el siglo XIX desencadenaron unos conflictos que desembocaron en la masacre de miles de haitianos en la República Dominicana (Gavigan 2). La reacción de Diógenes cuando habla de la situación económica en su país, junto con su repentina desconsideración hacia Antenor cuando alude a la presencia de los haitianos en el corte de caña no son sentimientos aislados, sino ideas ancladas en una visión nacionalista típica de un momento de crisis. Las generalizaciones etnocéntricas y de tipo nacionalista sobre el dominicano emigrante se hacen más directas cuando la competencia por los recursos de sobrevivencia en la isla se expresan en una alegoría histórica, motivada por la falta de agua potable en la yola. Antenor y el Diógenes pelean por la poca agua que le queda al haitiano:

El haitiano lanzó la cantimplora al agua. mejor morir que saciarle la
sed a un sarnoso dominicano. Diógenes se paró de casco,
boquiabierto. Para que se acuerde que los invadimos tres veces, pensó
Antenor ...

Trujillo tenía razón, mugía el quisqueyano, fajando como un toro
bravo en dirección a la barriga haitiana.

El bote parecía un carrito loco de fiesta patronal.

En eso, empezó a lloviznar. Entre el viento, el oleaje y el salpafuera
antillano que se formó en aquel maldito bote, el tiburón recobró las
esperanzas: Miami estaba lejos que China. (Vega 19)

En este momento vemos que el dominicano evoca toda la historia de violencia contra los haitianos experimentada bajo el trujillato, mientras que Antenor se enfrenta al Diógenes aferrándose a las invasiones haitianas de la República Dominicana. No obstante, el cuerpo que se transforma en este momento de furia y de historicismo nacional es el dominicano, y la voz

narradora nos narra su metamorfosis con el símil: "un toro bravo en dirección a la barriga haitiana" (Vega 19). El dominicano que vimos al inicio del texto que mantenía una asociación cordial con Antenor ya ha desaparecido. El principal catalítico del desorden y del cambio drástico que vemos en la representación del cuerpo pacífico del dominicano es el estatus migratorio de la población haitiana en la República Dominicana. El fotógrafo social, Greg Constantine, explica en un reporte visual para el Pulitzer Center, los cambios en las leyes migratorias realizados en el 2004, junto a directivas gubernamentales tomadas en el 2007 y un cambio constitucional en el 2010. Según Constantine, los cambios contribuyeron a la destitución de la ciudadanía dominicana a miles de jóvenes dominico-haitianos.⁶⁵

Este tipo de exclusión civil y de imagen invasora del haitiano refleja como la hermandad del dominicano se transforma repentinamente en una agresividad animal ("un toro bravo") ante la competencia por el recurso de supervivencia más importante en la yola. Por lo tanto, la lucha por la fuente vital durante el tránsito funciona como una alegoría de la situación económica en la República Dominicana, de la falta de recursos económicos, y de la competencia de los individuos que ahora emigran estratégicamente en busca de una nueva ciudadanía. Pese a que el haitiano ayuda al dominicano a lograr su meta de llegar a Miami, la política nacional puede mucho más.

Las conversaciones que se desatan en torno a los conflictos sociales que impactan sus respectivos países, logran que el dominicano vaya perdiendo de perspectiva que él se encuentra en la embarcación del haitiano. De esta situación e interacción se genera el discurso donde se describe el cuerpo de Diógenes como uno que cambia para reflejar sus circunstancias políticas y

⁶⁵ Constantine explica que los cambios en la política dominicana han empeorado el trato de los dominicanos de descendencia haitiana, negándoles el acceso a las oportunidades accesibles al resto de la ciudadanía, tales como el empleo legal, el acceso a los servicios de ayuda social, la educación y el matrimonio civil.

económicas: "... Diógenes empinaba el codo con la contentura del que liga los encantos de la Estatua de la Libertad" (Vega 17, 1983). El dominicano exhibe una postura física de confianza que demuestra que ya se visualiza en Estados Unidos y que se siente superior a Antenor.

Las construcciones raciales de la voz narrativa, ancladas en la imagen del cuerpo tenso comienzan a manifestarse más claramente en los momentos de conflicto con los otros caribeños. Diógenes se siente físicamente intimidado por el físico del cubano, pero no del haitiano. Durante el altercado con el cubano el narrador describe a Diógenes de la siguiente manera: "El dominicano se puso jincho, lo cual era difícil, pero prefirió contener su cólera al fijarse en los impresionantes bíceps del pasajero que atribuyó al fatídico corte de caña" (Vega 17). La narración vuelve a hacer hincapié en el color oscuro del dominicano y en su súbito cambio de temple, y utilizando un tono satírico al implicar que el color pálido que adquiere su piel a causa de la cólera contenida era poco común. En el vocablo puertorriqueño "jincho" se utiliza para referirse a una persona pálida, débil físicamente y sin color, y el decir que "es difícil que alguien se ponga jincho" subraya que es una persona muy negra. Aunque esta frase es utilizada en Puerto Rico de manera casual y cómica, es importante señalar que la voz narrativa opta por recurrir a los aspectos raciales del dominicano para marcar el grado de incomodidad en el que éste se encontraba. Del mismo modo, la decisión de Diógenes de no pelear con el cubano por encontrarlo mucho más fuerte que él, sugiere que las huellas de una economía precaria en Santo Domingo han dejado marcas en su cuerpo, privándole de una buena alimentación y de un trabajo físico se refleje en su musculatura como se percibe en el cubano. Una vez más, los músculos del cubano y la falta de ellos en el dominicano se atribuye a factores económicos.

Las tres figuras antillanas que protagonizan esta historia sufren carencias económicas, sin embargo, el retrato del cuerpo dominicano es el que siempre resulta más escueto y risible según

la narración. Por ejemplo, cuando Diógenes se acerca a Antenor para contarle su motivación económica para emigrar, la voz narrativa enfatiza grotescamente su mal aliento: "-Ese país de progreso, mi hermano, asintió el dominicano con un latigazo de tufo a la cara del haitiano" (Vega 17). Los signos de la carencia material del cuerpo dominicano y su tránsito hacia Estados Unidos se funden en la representación literaria.

Las escenas que se describen en este cuento son un ejemplo por excelencia de la intercaribeñidad, porque ocurren en medio del tránsito marítimo y porque el clímax narrativo emerge ante la temática de las migraciones entre cuerpos caribeños que dejan sus países de origen en pos de una mejor situación económica. Es decir, en primer lugar tenemos a tres personajes de las otras Antillas Mayores en una embarcación a la deriva. En segundo lugar, la lucha en la embarcación se desata cuando el dominicano recuerda sus rencores nacionalmente infundidos en contra de los haitianos por causas migratorias y económicas. Finalmente, los naufragos son rescatados por un barco estadounidense en el cual es un puertorriqueño quien les da la mano para vestirlos y trasladarlos al barco de rescate. El brazo del puertorriqueño y el barco en el que viaja son una metáfora de la posición geográfica de Puerto Rico como puente intermedio del viaje marítimo para los dominicanos (y los caribeños en general) que se dirigen a Estados Unidos.

Para completar la referencia política presente en las embarcaciones mismas, hallamos que el puertorriqueño aparece viajando en la embarcación estadounidense, lo cual, como señala Martínez-San Miguel, establece claramente su relación colonial con Estados Unidos (Martínez-San Miguel 168). Sin embargo, más que el estatus colonial de Puerto Rico, lo que ubica al puertorriqueño en el barco estadounidense es su ciudadanía americana, de la cual el personaje dominicano carece y por lo que teme ser atrapado y regresado a su isla. Este hecho apunta

sobretudo a la posibilidad que tiene el puertorriqueño de ser parte de un tránsito transnacional sin riesgos por poseer automáticamente la ciudadanía americana. Esto es lo que lo ubica simbólica y literalmente en la embarcación de Estados Unidos, la cual aparece estable y arrolladora, como una salvación en el naufragio, frente a la ocupada por los otros caribeños que provienen de naciones independientes. En este sentido el barco es también una referencia literaria a la imagen que tienen los dominicanos y los puertorriqueños de la economía americana y las oportunidades de mejoramiento, y de la ciudadanía flexible (Ong 5) que busca el dominicano con su migración al territorio estadounidense.

Martínez-San Miguel argumenta que el final de la historia revela una situación de competencia entre los personajes, en la que se prueba que "...la unidad caribeña invocada en el epígrafe está constantemente intervenida por resentimientos" (Martínez-San Miguel 130). Sin embargo, el argumento principal del presente capítulo sugiere una interpretación alternativa del final del cuento como una alegoría a la ideología puertorriqueña del *performance* de la ciudadanía americana. La representación del cuerpo dominicano rescatado y abrigado por el puertorriqueño que trabaja en el barco estadounidense, convierte metafóricamente el pasaje marítimo en una referencia al discurso puertorriqueño que pretende servir de ejemplo y enseñarle al dominicano cómo ser un buen ciudadano y asimilarse al sector laboral de Estados Unidos: "Aquí si quieren comer tienen que meter mano y duro. Estos gringos no le dan na gratis ni a su mai" (Vega 20). Es decir, si el dominicano quiere incorporarse efectivamente a la sociedad estadounidense tiene que ser trabajador y actuar como el puertorriqueño. Finalmente, el rescate del cuerpo dominicano también simboliza la creencia en el poder económico de los Estados Unidos para rescatar a la República Dominicana de su crisis y de una economía a la deriva. En la representación del cuerpo dominicano que se muestra en "Encancaranublado" la narradora

articula una historia de desplazamiento, trazada por las relaciones políticas y económicas entre los países de las Antillas Mayores, y por el *performance* de una ciudadanía, lo que también veremos en la obra de García Ramis.

García Ramis es una escritora y periodista puertorriqueña también nacida en 1946.⁶⁶ Entre sus publicaciones cuenta con varios libros tales como su reconocida colección de cuentos *El riel de oro* (1995), y novelas como *Felices días tío Sergio* (1986). En la sección de *El riel de oro* titulada "Cuatro retratos urbanos," aparece "Retrato del dominicano que pasó por puertorriqueño y pudo emigrar a mejor vida." En este cuento García Ramis nos cuenta la historia de Asdrúbal, un joven dominicano que reside en Santurce, Puerto Rico y que busca proyectar una imagen y un comportamiento que lo ayude a engañar a los oficiales de inmigración en el aeropuerto para poder emigrar libremente a Estados Unidos. Asdrúbal logra su objetivo con la ayuda de un grupo de estudiantes puertorriqueños que lo aconsejan y lo entrenan para actuar según lo que ellos consideran como puertorriqueño.

De las tres historias discutidas en este capítulo ésta es la que mayor énfasis pone en los cuerpos dominicanos presentándolos como maleables y capaces de reflejar cualquier cultura cuando necesitan modificarse por objetivos económicos y políticos. La narración enfatiza que el cuerpo caribeño también refleja en cada uno de sus gestos y movimientos ser metafóricamente representativo de un espacio nacional que proyecta su estado como inmigrante, indocumentado o ciudadano. No obstante, en "Retrato del dominicano que pasó por puertorriqueño y pudo emigrar a mejor vida" García Ramis también comparte con las historias de Vega la racialización puertorriqueña del cuerpo dominicano como negro: "El dominicano que los muchachos ayudaron a irse a Estados Unidos tenía dos cosas a su favor un color de piel acaramelado, boricua, y una

⁶⁶ El Barrio de Santurce donde han nacido Vega y García Ramis es una de las áreas de mayor concentración de dominicanos inmigrantes.

capacidad fuera de lo común para imitar a la gente ... No llevaba ni un año en la Isla ... y ya caminaba como puertorriqueño" (García Ramis 107). El personaje principal, Asdrúbal, se destaca porque según la voz narradora tiene una piel más clara que le hace parecer puertorriqueño.

Dicha introducción del texto parte de la idea presentada al principio del capítulo de que a pesar de que el dominicano y el puertorriqueño pueden ser confundidos, el puertorriqueño suele ser más blanco. Martínez-San Miguel argumenta que "... el relato destaca la fragilidad o invisibilidad de estas barreras étnicas, mientras que señala la profundidad con la cual estos mismos límites imaginarios sirven de asidero para constituir identidades que se piensan a sí mismas como homogéneas y excluyentes" (174). El adjetivo seleccionado para describir el color que, según la voz narrativa, el protagonista comparte con los puertorriqueños ("acaramelao"), destacando el blanqueamiento ideológico que predomina en la mentalidad del puertorriqueño hacia la negritud del dominicano. Este razonamiento adopta sin cuestionar una diferenciación racista entre dos grupos caribeños, que al igual que sucede en el caso del haitiano y el dominicano en el cuento anterior, es verdaderamente un síntoma de la jerarquización cultural del inmigrante intercaribeño y una construcción social del imaginario colectivo puertorriqueño. La importancia de la racialización del dominicano en este cuento radica en que es su color lo que le permite pasar por ciudadano americano ante los oficiales de inmigración en el aeropuerto.

Por lo tanto, más allá del color de su piel, la mayor habilidad que posee Asdrúbal es el *performance*, y es por eso que logra transformar su cuerpo fácilmente en pocos días. El protagonista también posee un cúmulo de observaciones sobre las diferencias en el caminar entre el hombre dominicano y el puertorriqueño. Él entiende que el estatus colonial de los puertorriqueños y la independencia nacional dominicana se refleja en el modo de caminar de un

cuerpo:

Los muchachos de la escuela junto a la cual Asdrúbal ayudaba a Diosdado a vender hot dogs se lo decían. -No camines tan derecho, como si te hubiesen metido una vara por el culo déjate ir, tu sabes, mano, suéltate los hombros.

Y Diosdado se lo repetía en susurros. -Nosotros caminamos muy derechos porque somos hombres de una república. Los de aquí no. Eso me lo dijo un líder sindical hace mucho tiempo. Los puertorriqueños, estos muchachitos jorobaditos, y como arrastrando los pies, como si nos les importara nada y es que ellos ya son ciudadanos y no les preocupa su futuro. ¿Tú me entiendes? No tienen a dónde ir; así es que tú tienes que andar, como ellos. (García Ramis 108)

Esta historia nos provee el ejemplo más claro y directo del cuerpo transeúnte y la ciudadanía flexible de las que nos habla Ong, y consecuentemente, la importancia del contexto político y económico en las representaciones puertorriqueñas del dominicano. Para su amigo, Diosdado, una república soberana produce hombres que caminan derecho y que necesitan andar con paso firme para lograr salir adelante económicamente, y así escapar de la pobreza de su país. Sin embargo, a la misma vez, esta cita denota un alto tono nacionalista, puesto que el modo de caminar del dominicano puede justificarse por su orgullo de ser independientes. La idea apunta a los efectos capitales de ser un país latinoamericano independiente para la población pobre y marchante, pero con altos valores y aspiraciones de trabajar por la patria. Sin embargo, para Diosdado, en una colonia estadounidense con apoyo económico y sin soberanía, como Puerto Rico, los jóvenes de la patria poseen lo que necesitan y no tienen deberes con la nación ni aspiraciones que los motiven a andar con paso firme. Por lo tanto, el razonamiento refleja una imagen militarizada del cuerpo del ciudadano de la república de la que, según Diosdado, el

puertorriqueño carece.

No obstante, Puerto Rico le sirve como puente al protagonista para llegar a Estados Unidos. Sus intenciones de emigrar a suelo norteamericano para alcanzar un mejor estatus económico lo fuerzan a transformarse físicamente, convirtiendo su cuerpo metafóricamente en un instrumento para facilitar la emigración y "pasar a mejor vida." Asdrúbal debe cambiarlo todo, desde su vestimenta, hasta su peinado, su modo de hablar y hasta su nombre: "Asdrúbal sabía que él, como todos los de su país, se recortaba demasiado su pelo malo, como le decían acá. En Puerto Rico ya los muchachos casi no van a los barberos de hombres, ...y se dejan el pelo mas largo ... como los mulatos del norte ..." (García Ramis 109). En este momento la narración vuelve a subrayar aspectos raciales del personaje con la expresión "pelo malo," típicamente utilizada despectivamente en Puerto Rico para referirse al pelo de las personas negras. El texto establece una comparación de índole política que diferencia el estilo caribeño de llevar el pelo en la República Dominicana, al de Puerto Rico el cual es influenciado por la cultura estadounidense. Se subraya también la personificación de la ciudadanía a través del cuerpo, ya que para lograr ser ciudadano norteamericano hay que transformarse físicamente.

No conformes con estos cambios, los amigos de Asdrúbal le piden que transforme su modo de mirar:

-Y deja de abrir tanto los ojos. Ustedes lo dominicanos miran a veces como asustados, con los ojos como pescao de *freezer* -repetían los chamacos de la escuela quienes lo ponían a practicar en la placita y caminaban como si fueran modelos, de tres en tres, para que él fuera detrás, imitándolos.

Claro que miramos asusta'os, pensaba Asdrúbal, ¿y cómo no, coño? Si

nos coge la Policía sin papeles nos mandan de vuelta esta misma
noche ... (García Ramis 108)

Las justificaciones del personaje dominicano con relación a su modo de mirar se centran en su estatus migratorio como indocumentado, y en ello, la historia posiciona a Asdrúbal en una posición fronteriza, limitada y transitoria del dominicano indocumentado en Puerto Rico por no ser considerado un ciudadano legal.

En este caso, el cuento nos presenta un intercambio que ocurre en términos más equitativos que los de la historia anterior. "Retrato del dominicano que pasó por puertorriqueño y pudo emigrar a mejor vida" propone a una hermandad mucho mayor entre el dominicano y el puertorriqueño, puesto que subraya la identidad caribeña como una categoría más amplia e inclusiva: "Porque esa era la clave para despistar a los de inmigración que desde lejos, desde que sus ojos falcones te miraran, ya tu parecieras de aquí, caribeño, isleño, pero de aquí" (García Ramis 109). Sin embargo, aunque la voz narradora evoca una noción pancaribeña, en el texto se resaltan las exclusiones plasmadas en la visión etnocéntrica del dominicano y del puertorriqueño que surgen a raíz de la ciudadanía como ideología.

Algunos críticos como Martínez-San Miguel entienden que el final de la historia, ése momento en el que los amigos toman una foto del protagonista para ayudarlo a adoptar su papel de puertorriqueño, cristaliza "...el instante de su identificación como boricua" (174). La crítica añade que "La solidaridad utópica caribeña que se invoca en este 'retrato' es también una loa al carácter generoso del boricua, mientras que el dominicano sigue siendo ese otro que quiere ocupar el lugar del puertorriqueño en el entramado migratorio contemporáneo" (Martínez - San Miguel 174-5). Aunque, en gran medida concuerdo con esta observación, entiendo que el cuento no ofrece un paradigma equitativo de lo intercaribeño, ya que la historia gira en torno a la

necesidad del dominicano de asimilar la cultura puertorriqueña para pasar por ciudadano americano, lo que desestima el valor de la soberanía de la República Dominicana. Esto comprueba que su decisión de pasar por puertorriqueño es un movimiento simplemente estratégico por razones económicas, más no culturales.

La voz narrativa no cuestiona esa honra nacional en la que se enaltece Diosdado, y que le transmite al protagonista justo durante la transformación de dominicano a puertorriqueño. Esto puede ser interpretado como una respuesta defensiva por parte de los dominicanos en la historia para dejar claro que a pesar de que Asdrúbal parece aceptarlo todo pasivamente, el cambio es simplemente una necesidad estratégica, estética y provisional para pasar como ciudadano americano, miembro de la comunidad puertorriqueña, en pos de un mayor ingreso económico primero en Puerto Rico y luego en Estados Unidos. La representación de Asdrúbal en el cuento de García Ramis como un sujeto móvil que cruza de un espacio nacional a otro, en pos de una nueva ciudadanía coincide con la de los personajes que vemos en "Yolanda (gerundio femenino)" de Gratacós Wys, en donde el cuerpo del dominicano migrante también se modifica estratégicamente por razones económicas. Gratacós Wys se enfoca en el momento previo a la llegada a Puerto Rico y en los efectos que se presentan en el cuerpo dominicano migrante al enfrentar la decisión de irse de su país natal y convencerse a sí mismo de que ésa es la mejor y única opción que tiene.

Gratacós Wys es una escritora y periodista puertorriqueña actualmente residiendo en Barcelona, que forma parte de un grupo de cuentistas surgidos en la década del noventa en Puerto Rico. Aunque su publicación es posterior a la generación de Vega y García Ramis, muchos de los cuentos de Gratacós Wys revelan una influencia temática y estilística de la obra

de estas escrituras.⁶⁷ "Yolanda (gerundio femenino)" es uno de las historias en la que dicha influencia se hace visible desde el título mismo, el cual convierte la emigración en yola en un verbo de acción en pleno progreso y un acto femenino, que sin los parentesis sería leído como un nombre de mujer. Esta historia es parte de la colección de cuentos *Tortícolis*, en la cual la mayoría de las historias son de corte social.

"Yolanda (gerundio femenino)" narra el momento en que la protagonista dominicana, Luisitania, toma la decisión de abandonar en secreto su país natal para lanzarse a un viaje en yola a Puerto Rico. Esto ocurre a raíz de que Margara, una amiga de Luisitania, le confiesa sus planes de marcharse a Puerto Rico en yola. A partir de ese momento la protagonista no deja de pensar en los planes de su amiga, los cuales inicialmente le parecen descabellados. Luego de analizar su situación económica y sus posibilidades de mejoramiento, Luisitania decide marcharse súbitamente sin contarle nada a sus hijas ni a su esposo.

El movimiento de los personajes a lo largo de la historia, primero dentro de la República Dominicana y luego hacia Puerto Rico, es iniciado por la amiga de Luisitania y pasa oralmente a los demás migrantes que deciden seguir sus pasos e irse detrás de la protagonista. En ambos casos se nos presentan unos personajes motivados por razones económicas, cuya necesidad va haciéndose cada vez más evidente en lo cotidiano que esperan encontrar una salida a su pobreza en Puerto Rico. Por ejemplo, la voz narradora subraya continuamente el estatus económico de la protagonista y cómo eso afectaba a su familia. Se recalcan constantemente las carencias y el

⁶⁷ El estilo narrativo de Gratacós Wys coincide con el de Vega y García Ramis en la abundancia de personajes protagonistas femeninos, temas feministas y de emigración, y en el uso de un lenguaje popular tanto en los personajes como en la voz narradora. Al igual que muchos de los cuentos de García Ramis, la mayoría de las historias de Gratacós Wys no siguen un orden cronológico, sino que describen una situación que ya está en proceso y que luego se contextualiza en más detalle. *Tortícolis* fue su único libro de cuentos.

modo en que el cuerpo siente los estragos de la pobreza y de la idea del viaje. El efecto de sus necesidades económicas y de sus deseos de emigrar quedan plasmados en los cuerpos.

La historia se concentra en los momentos previos al viaje y durante el viaje, y nos presenta un panorama de pobreza y extrema necesidad para los personajes. La narración comienza en el instante en el que la protagonista está de camino a tomar la yola para marcharse a Puerto Rico:

Intenta sin éxito bajar la ventanilla mohosa, petrificada por la sal de los caminos litorales. Entrecierra los ojos protegiéndolos del aire violento que le golpea la cara y cae hacia atrás rendida. Ahora no va a luchar contra nada más, éste es el único momento que tiene para descansar antes de llegar y se acomoda lo mejor que puede en el duro asiento. Todos callan. Sentados los tres como muñecos de trapo no ofrecen resistencia a los boquetes y chichones del camino, sólo tratan de recuperar fuerzas para poder caminar. (Gratacós Wys 21)

La voz narrativa enfatiza las repercusiones fisiológicas de la idea de Luisitania y las emociones que acompañan su decisión. Desde el principio, la historia enfatiza el cansancio que sienten Luisitania y sus compañeros ante la incomodidad del viaje y, en el caso de la protagonista, la desesperación que le causa el abandonar a su familia. Sin embargo, sus dudas y su molestia se disipan, y todos aceptan las condiciones del viaje porque, según ellos, el viaje a Puerto Rico les ofrecerá la posibilidad de salir de la pobreza en la que viven. La voz narrativa también va marcando la resignación de los protagonistas que "no ofrecen resistencia" y se acomodan como "muñecos de trapo." Sus cuerpos, carentes de energía, aparecen en tránsito en los caminos que bordean la costa desde el inicio de la novela. La historia, por lo tanto, ubica a los lectores cerca

del espacio que se concibe como pasaje de tránsito: "... decidida esta vez a cerrar la dichosa ventana, se incorpora, forcejea con el viento y con la inmensidad amenazante que la observa. El deslinde azul del cielo y mar parece cuestionarla" (Gratacós Wys 22). La decisión de emigrar para buscar una mejor vida aparece constantemente representada a través del cuerpo y del mar como espacio de tránsito. Luisitania "se incorpora" para luchar en contra de sus dudas y el océano la atemoriza. La pobreza, el espacio marítimo del tránsito, la emigración en yola y el cuerpo se convierten en factores que marcan el tránsito de Luisitania hacia la costa para embarcarse a Puerto Rico: "Sentía que le faltaba el aliento, la vegetación cada vez más abrumadora se acercaba a ella, encerrándola, quitándole el espacio. Meciéndose en aquel oleaje escuchó las advertencias de la vecina" (Gratacós Wys 25). El espacio vegetal de su entorno en la República Dominicana se describe como cómplice de la situación económica precaria y marcaba su cuerpo, dejándolo sin escapatoria para dejar el paisaje de su isla natal.

Sin embargo, los sentimientos de miedo que experimenta Luisitania pasan a un segundo plano y la historia se desvía cronológicamente para describir las condiciones en las que vive la protagonista:

La casita de madera y zinc hundida entre toda la gama de verdes se perfumaba con el olor a tierra húmeda de los montes. La mujer, impulsándose con los dedos descalzos, se mecía y miraba aborrecida aquel paisaje que la había acompañado desde su nacimiento. Aquella vegetación poderosa y sofocante estaba enraizada en las entrañas de la tierra, inamovible, y ella se mecía al compás del reloj, precisa. No tenía deseos de hacer nada, no había nada que hacer, desde que Artemio perdió su último trabajo no había un chele en

aquella casa, ni la comida podía preparar. (Gratacós Wys 22)

La narración llama nuestra atención a la pobreza estructural de la casa, que va de la mano con su falta de alimentos y de recursos, ya que el esposo Artemio hace mucho que no tiene trabajo. El cuento nos presenta el contraste muy marcado de un cuerpo casi inmovilizado y resignado a su pobreza. Al igual que las plantas que habían crecido cerca de la casa de Luisitania, el espacio natural que la protagonista había ocupado toda la vida, ahora la asfixia. Sus dedos aparecen "desnudos" y su cuerpo se mueve "al compás del del reloj" como dejando pasar las horas, lo cual subraya la monotonía de sus días dominados por la falta de esperanza en el cambio. La voz narrativa nos informa que la situación económica había afectado psicológica y físicamente a Luisitania y que todo había empeorado el día en que su esposo, Artemio, había perdido el trabajo. Las plantas aparecen enraizadas a ese suelo del mismo modo que Luisitania siente haberse enraizado en el lugar en el cual nada parecía cambiar y en que ella sólo dejaba el tiempo pasa pasar. La imagen destaca una vez más la falta de movilidad social del emigrante dominicano en su país, y destaca un marcado contraste entre el dinamismo económico que representa el viaje y la resignación de quedarse en la República Dominicana. Luisitania "no dejaba de sentir el paso del tiempo en los talones" (Gratacós Wys 31-32). Ese efecto de la inercia en la que se encontraba pesaba sobre su cuerpo visto como inmóvil antes de emigrar.

La historia, por lo tanto, presenta el proceso del viaje a Puerto Rico como uno que altera la rutina anterior y transforma las actitudes de la protagonista, destacando las razones que han llevado a Luisitania y a sus compañeros a ese viaje como un movimiento migratorio estratégico. La protagonista deja de sentirse bien en su casa cuando menciona, por primera vez y en tono de broma, sus intenciones de marcharse a Puerto Rico: "-Pero óigame Lusi, usté si que está muy pensativa hoy, meciéndose ahí como una embobá -voceó una vecina que paseaba por la vereda

frente al balcón. / -Es que estoy pensando coger yola. ... Luisitania rió de su broma y la mujer siguió el camino persignándose" (Gratacós Wys 22). La posibilidad de emigrar altera el estado mental y físico de Luisitania al punto tal que su letargo sorprendía a todos los que la conocían.

La idea de irse a Puerto Rico a buscar trabajo hace que todos aquellos elementos naturales y que hasta el momento habían sido internalizados por Luisitania tales como la vegetación y la cotidianidad de la pobreza en la que vivía, comiencen a verse de un modo diferente y menos aceptable, dejando huellas en su cuerpo. La narradora recalca continuamente la falta de café como hilo conductor de la historia para enfatizar que Luisitania carecía hasta de lo más básico. No obstante, cuando finalmente se sienta a tomar café en casa de su hermana en los momentos previos al viaje Luisitania pasa de un estado pasivo a uno de tensión: "Luisitania estaba tensa y no quería escuchar nada más, cómo podrían saber ellos cómo se sentía si ni ella misma entendía, sólo sabía que estaba jarta de toíto aquello y que la lengua quemada le latía" (Gratacós Wys 31). La protagonista no es capaz de disfrutar lo cotidiano por la tensión y la confusión que le causa el viaje.

Todo comienza a cambiar rápidamente para la protagonista cuando decide dejar el país. Vemos su transformación rápida y confusa por una decisión tomada a prisa. La historia nos devuelve al punto inicial cuando Luisitania se dirige al encuentro con el resto de los que están a punto de embarcarse a Puerto Rico. Entonces, la narradora nos indica que ya Luisitania estaba completamente decidida y a pesar de sus inquietudes, reflejadas en su cuerpo y mente, toma una decisión: "Si me voy a morir pues que me muera, total pa'la vida qe llevo yo aquí y que me coman los tiburones también y que gocen ... El corazón ha dejado de patearle en el pecho con el estampido ensordecedor de la sensiblería y, cansada" (33). La situación económica de Luisitania es tan precaria que aunque reconoce el enorme riesgo del viaje que planifica realizar, prefiere

arriesgarse a morir en el tránsito, con tal de intentar lograr su residencia y ciudadanía en Puerto Rico. El enorme riesgo al que se lanzan los embarcados es parte de la lógica cultural que según Ong hace que acciones tan arriesgadas sean consideradas, deseadas y practicables por el fin único de lograr una acumulación capital a través de una ciudadanía flexible (5).

La descripción del ambiente precario y de extrema pobreza se hace más grave con la acumulación de cuerpos en espera de una salida a un panorama económico distinto a Puerto Rico. Así por ejemplo, la casa del organizador del viaje en yola, Virgilio, se describe de la siguiente manera: "La casa de Virgilio olía a Guanábana podrida. La pequeña construcción de madera estaba habitada por gente acallada en la espera y el cansancio que dejaron demasiadas noches"(Gratacós Wys 28). Todos los decididos a dejar su país se acumulaban en la casa de Virgilio, detenidos, en silencio y agotados por la larga espera del momento de salir. El cuerpo continúa siendo el núcleo donde giran la pobreza de los transeúntes.

La acción de la historia también se mueve con la búsqueda del dinero para el viaje que llevan a cabo todos los personajes. En el caso de Luisitania: "Dos días tardó en conseguir la plata, pero al fin tenía el pasaje a un futuro prometedor" (28). Sin embargo, el tono a veces cómico, a veces trágico del cuento y la brevedad de la narración simplifican enormemente el difícil proceso que deben enfrentar los dominicanos para obtener el dinero necesario para salir del país. Cada uno de los que en la historia deciden marcharse de la República Dominicana consiguen el dinero, sin previo aviso, lo cual dista bastante de la realidad de aquellos que se marchan de la isla, precisamente por falta de recursos.

Luego que Luisitania logra vencer todas las peripecias para llegar a embarcarse a Puerto Rico, la historia termina en un pueblo costero en donde cientos de personas llevan largo tiempo esperando su turno para embarcarse: "Al llegar escuchan la conmoción, cientos de personas

congregadas, agrupadas por área. ... Aquellos le cuentan que llevan meses allí viviendo por los montes en espera de una yola" (Gratacós Wys 34). Luisitania y sus compañeros logran pasar adelante y contrario a los que ya estaban allí, no deben esperar para salir a Puerto Rico.

La última complicación de la historia ocurre cuando la protagonista y su prima no pueden llegar nadando hasta la próxima embarcación: "En la precaria embarcación se acomodan como pueden, atropellados y apretujados unos contra otros. Luisitania se sienta en un tabloncito de tres dedos de ancho. Esa embarcación sólo los lleva de la laguna hasta la playa donde está la de verdad, la que cruzará el mar para llevarlos al otro lado de la fortuna (Gratacós Wys 35). Ellas no saben nadar y temen morir ahogadas, hasta que Virgilio aparece para rescatarlas y montarlas en la barcaza. Aún en el momento de mayor peligro, la narradora concluye la escena aludiendo a que el viaje es una escapatoria estratégica para "llegar al otro lado de la fortuna" que todos esperan encontrar en Puerto Rico. Por lo tanto, la historia nos ofrece una representación del cuerpo dominicano que emigra a Puerto Rico como uno pobre que busca conseguir una residencia legal en Puerto Rico para alcanzar un beneficio económico, convirtiéndose así en un "ciudadano flexible".

No obstante, el peligro y la dificultad del tránsito del dominicano y todo lo que conlleva su proceso de emigrar a Puerto Rico no se problematiza en el cuento. Luisitania sí se encuentra con varios inconvenientes súbitos, pero ninguno de ellos tarda más de unos minutos en resolverse y todo parece demasiado simplificado. Al final, vemos que desde el momento en que decide dejar la República Dominicana, al momento en que parte hacia Puerto Rico tarda menos de dos días. El cuento culmina con la salida de los personajes, de los cuales no llegamos a saber nada más. La voz narrativa deja a nuestra imaginación la conclusión sobre la decisión de Luisitania y la suerte que corren en su viaje marítimo a Puerto Rico. Nunca llegamos a saber si el grupo

sobrevive, o si todos logran la prosperidad económica que tanto deseaban. A pesar de quedar el lector a la expectativa sobre el futuro de los personajes, se obtiene una idea clara de las motivaciones que tienen los dominicanos para emigrar a Puerto Rico. También se transmite un mensaje concreto sobre la cantidad de personas que aguardan todos los días en la República Dominicana para arriesgar sus vidas en el intento por conseguir un mejor futuro.

Observaciones finales

Las tres historias unidas nos brindan retratos de tres puntos de contacto intercaribeño que en mayor o menor medida continúan reproduciendo imágenes de un cuerpo dominicano en continuo cambio migratorio. Juntas, las tres historias incluyen ejemplos de panoramas transnacionales de fluctuación, y de encuentro marítimo y en tierra firme en el que los sujetos caribeños más pobres se presentan como seres desplazados en busca flexible de una ciudadanía que nunca adquieren. Las tres autoras recurren a elementos temáticos similares que hacen que la representación del dominicano gire en torno a su movimiento migratorio, siempre limitado inescapablemente por las construcciones ideológicas puertorriqueñas y perseguido por una influencia económica del cual el cuerpo no se logra liberar.

Las historias de Vega, García Ramis y Gratacós Wys demuestran que existen unos patrones en las representaciones puertorriqueñas del cuerpo dominicano migrante como uno pobre y negro, pero sobre todo como uno en constante movimiento y en constante riesgo. Sus narraciones resaltan el cambio corporal producido como resultado del encuentro intercaribeño y la migración, y dialogan con las representaciones ya creadas del cuerpo dominicano en el imaginario puertorriqueño como lo abyecto. Cuando los personajes dominicanos buscan una mejor posición económica, la narración nos presenta individuos en búsqueda de una ciudadanía o residencia legal que legitime su presencia en el país en el que pretenden establecerse. Como

demuestra el epígrafe de este capítulo las condiciones del viaje modifican física y mentalmente el cuerpo del dominicano pobre y transeúnte. La insistencia de las historias en representar personajes pobres refleja un patrón que convierte a los cuerpos en alegorías de una nación carente de recursos, enfatizando la importancia de los sujetos dominicanos que transitan buscando una ciudadanía que los ayude a acceder los medios para salir de su situación económica.

CONCLUSIONES

En los capítulos anteriores se ha demostrado cómo el cuerpo dominicano es representado en las producciones cinematográficas y literarias contemporáneas, enfatizando la maleabilidad que lo distingue. Las construcciones discursivas sobre el cuerpo representadas en las producciones culturales de fines del siglo XX y XXI están marcadas por cinco factores principales que constituyen una respuesta a la historia política, cultural y económica de la República Dominicana.

El primer factor es la visión nacionalista del cuerpo dominicano. *Sanky panky* es un ejemplo complejo de esta manifestación. La exposición temática de la película destaca la puesta en escena del trabajador sexual masculino y su relación con la emigración, a la par de una crítica a las prácticas colonialistas dentro de la producción de la misma película donde el cuerpo del *sanky panky* se concibe finalmente como símbolo de la República Dominicana y de la masculinidad normativa.

El segundo factor es la entrada al país de otros grupos que participan de su economía. El turismo y asentamiento de empresas transnacionales como Barceló, discutida en el segundo capítulo, hacen que el sujeto considere el desplazamiento como una opción para el mejoramiento económico. El dominicano se traslada hacia las áreas turísticas y allí busca productos de canje que le permitan aprovechar el tránsito de otras personas a la isla. En este contexto, el cuerpo se convierte en una mercancía de alto valor. Cualquiera que sea el negocio escogido, el hotel y la playa son dos espacios de contacto en donde se hace posible el intercambio, y significan para el cuerpo dominicano un puente de salida en pos de mejores oportunidades. No obstante, las empresas extranjeras como lo son las cadenas de hoteles, tienen el poder de acrecentar o aminorar las oportunidades de trabajo local, poblar ciertos espacios y despoblar otros, y someter

al empleado dominicano a unas condiciones de trabajo que favorecen su decisión de dejar el país. La movilidad social del cuerpo local se ve afectada por una dinámica capitalista que lo convierte en mero objeto.

El tercer factor que afecta la construcción del cuerpo es la salida de los dominicanos de la isla y el regreso de los que viven en el extranjero. Por ejemplo, el tercer capítulo ha examinado la familia como un cuerpo que se traslada a los Estados Unidos, enviando a algún integrante pionero con la esperanza de que logre sacar al resto de la familia o de que envíe dinero al hogar. Una vez instalado en el nuevo lugar, el emigrante debe replantear su propia identidad cultural y racial en torno a su nueva posición. Sus ponderaciones transforman los nexos con su pasado histórico y memoria familiar. También son ideas que viajan de vuelta a la República Dominicana y modifican las maneras de entender el espacio local desde dentro de la isla. En este contexto el cuerpo es concebido como un agente de cambio en la cultura local y de reinterpretación histórica en el extranjero.

El cuarto factor que influye en la articulación del cuerpo es la reinterpretación de la experiencia trujillista desde el exilio. Con esto me refiero a la manera en que el régimen de Trujillo y su caída fomentaron la migración transnacional dominicana, y las prácticas culturales e ideologías que surgen de dicho momento histórico cuando estos individuos se trasladan a otro espacio geográfico. La experiencia del cuerpo de la familia que sale del país para huir de la represión y la pobreza, y el control que mantuvo el Trujillato sobre las salidas, se refleja claramente en la novela *Geographies of Home* donde la inscripción de la familia como cuerpo se ve impactada por la política dominicana, el anti-haitianismo promovido por Trujillo y la religión. Las historias analizadas también contextualizan históricamente las políticas de su gobierno dictatorial, previas a la diáspora dominicana en Puerto Rico y Estados Unidos.

El quinto factor es el tránsito marítimo al que se enfrenta el emigrante dominicano. Las representaciones literarias estudiadas en el cuarto capítulo reflejan los sentimientos generalizados del dominicano y del puertorriqueño que se desarrollan en el espacio abierto del mar y en el lugar circunscrito de la yola como embarcación de tránsito. Los dominicanos viven el miedo constante que representa morir en el mar. Tal sentimiento los hace cuestionarse si la cercanía geográfica y la ilusión de un futuro mejor valen la pena. Morir en el mar equivaldría a morir en un lugar sin raíces culturales y en donde el dominicano pasa al anonimato y al olvido. El último capítulo apunta a los efectos mentales, emocionales y físicos de la preparación para el viaje en yola, y cómo se va formando la decisión de dejar atrás el lugar de origen para arriesgarse en los bordes líquidos del Caribe. El cuerpo en este contexto se convierte en epítome de una ciudadanía maleable y en asecho.

El rol de los Estados Unidos también ha sido una pieza clave en la representación del cuerpo dominicano en tránsito y ha cumplido tres papeles principales en las obras estudiadas. En primer lugar, como espacio, recibe a miles de dominicanos anualmente quienes se integran a otras comunidades ya existentes. A la misma vez, Estados Unidos funciona como un espacio de conexión y de destino final para un gran número dominicanos que emigran primero a Puerto Rico para facilitar la transición durante su viaje. Para algunos de los personajes discutidos, Estados Unidos resulta ser un lugar poco familiar al que nunca logran ver como suyo. En respuesta a esa otredad que experimentan, modifican su identidad o la cuestionan constantemente para hallar un lugar común que les ayude a entender mejor su manera de relacionarse con dicho espacio. En segundo lugar, Estados Unidos funciona como regulador de los cuerpos, ya sea por el control que ejercen las leyes migratorias o por la influencia de los discursos sobre el inmigrante dominicano documentado o indocumentado que las mismas promueven. Dichos

discursos se repiten en otros espacios del Caribe como ocurre en Puerto Rico. Finalmente, las invasiones estadounidenses en el Caribe, específicamente en la República Dominicana y en Puerto Rico, han formado metafóricamente cuerpos que reflejan la colonialidad bajo la que existen sus pueblos y que marca las relaciones transnacionales con turistas y empresas en suelo dominicano.

En suma, este estudio ha ofrecido una mirada a las tendencias más recientes del cine y la literatura que se enfocan en el momento de la migración para representar al cuerpo dominicano. A diferencia de otros estudios sobre el Caribe dominicano, mi interés es destacar la importancia que tiene el momento del tránsito como punto de partida para entender las construcciones discursivas del cuerpo en las producciones artísticas sobre la República Dominicana. La identidad dominicana ha sido reflejo de su situación cambiante a nivel nacional, pero estática para los individuos con escasos recursos económicos. En la representación del cuerpo se encuentran las huellas de sus pasos de salida, de tránsito y de entrada cuando se traslada en búsqueda de una alternativa a su situación en la República Dominicana. El análisis de las dimensiones físicas y psíquicas del cuerpo dominicano en movimiento facilita el entendimiento de las problemáticas de la inmigración, la colonialidad y la transnacionalidad que marcan la identidad del sujeto dominicano en sus variados espacios de tránsito.

OBRAS CITADAS

Abdurraqib, Saama Rahma. "A house is not always a home." Dis. U Wisconsin, 2010.

Impresa.

Acosta, Grisel Yolanda. "A Sanchocho of Race and Place." Dis. U Texas, 2010.

Impresa.

Alcaide Ramírez, Dolores. "Transnacionalismo, violencia y subjetividades diaspóricas en la obra de artistas latino-caribeñas contemporáneas". Dis, Purdue U, 2006. Impresa.

Altagracia, Carlos D. *El cuerpo de la patria*. Colombia: Centro de Estudios Iberoamericanos, 2010.

Aubert de la Desnaye De Bois, François-Alexandre. *Diccionario Militar*. Plaza del Ángel: Juan Piferrer, 1749.

Barsam, Richard. *Looking at movies*. New York: W.W. Northon, 2004.

Beiner, Ronald. "Introduction: Why citizenship constitutes a theoretical problem in the last decade of the twentieth century?." *Theorizing Citizenship*. New York: State U of NY, 1995. 1-28.

Belle, Jennifer. "American woman having fun in Jamaica." *First International Guide*.

6 de marzo del 2011. <<http://www.firstinternationalguide.com/usa/american-women/american-girl-having-fun-in-jamaica.html>>.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

Bowman, Lapétra Rochelle. "The Transformative power of Trans-colonial Embodied Re/membrance." *Trans-colonial Historiographic Praxis*. Dis. U Texas, 2010.

Brennan, Denise. *What's Love Got to do with it?: Transnational Desires and Sex Tourism in the Dominican Republic*. Durham: Duke UP, 2004.

Calendrillo, Marian. "Encancaranublado y otros cuentos de naufragio." *Chasqui* 14.1 (1984). 95-7.

Candelario, Ginetta B. *Black behind the ears*. Durham: Duke UP, 2007.

"Voices from Hispaniola." *Meridians: feminism, race, transnationalism* 5 (2004): 69-91.

Caplan, Karen. *Questions of Travel*. Durham: Duke UP, 1996.

Cesaire, Aime. *Discourse on Colonialism*. Paris: Présence Africaine, 1955.

Constantine, Greg. <<http://pulitzercenter.org/reporting/dominican-republic-haitians-stateless-legal-documents-citizenship-human-rights-crisis>>.

DeMoya, Antonio. "Versiones y subversiones de la masculinidad en la cultura dominicana." <<http://uasd.edu.do/IPSU/Documentos%20y%20PDF/De%20Moya,%20Masculinidad%20en%20Cultura%20Dom.pdf>>.

Di Iorio Sandín, Lyn. *Killing Spanish*. New York: Palgrave Macmillán, 2004.

Duany, Jorge, ed. *Los dominicanos en Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1990.

---. *Blurred Borders*. Chapel Hill: U of North Carolina, 2011.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1952.

The Wretched of the Earth. Great Britain: Penguin, 1967.

Fernández Retamar, Roberto. *Calibán and other Essays*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.

Foucault, Michel. *History of Sexuality*. V1. New York: Vintage Books, 1990.

García Ramis, Magali. "Retrato del dominicano que pasó por puertorriqueño y pudo emigrar a mejor vida a los Estados Unidos." *Las noches del riel de oro*. San Juan: Editorial Cultural, 1995. 107-12.

Gardner, Lynn. "'Write about an arranged marriage? No way!.'" *The Guardian*. 25 de julio del 2006. <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/jul/25/theatreL>

- Gavigan, Patrick. "Beyond the Bateyes." NCHR. <http://hhidr.org/wp-content/uploads/2011/04/Gavigan-BeyondBateyes.pdf>
- Gilman, Sander L. *Difference and Pathology*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Goldin, Liliana R. "Transnational identities: the search for analytic tools." *Identities on the Move*. Ed. Liliana R. Goldin. Austin: U Texas P, 1999. 1-11.
- Gordon, Avery F. *Ghostly matters*. Minneapolis: Minnesota UP, 2007.
- Gratacós Wys, Lizette. *Tortícolis*. Río Piedras: Editorial de la U de Puerto Rico, 1998.
- Grosfoguel, Ramón. "Race and ethnicity or racialized ethnicities?: Identities Within the Global Coloniality" *Ethnicities*. 4 (2004): 315-36.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies*. Bloomington: Indiana UP, 2004.
- Gupta, Tanika. *Sugar Mummies*. London: Oberon, 2006.
- Gutierrez Azopardo, Idelfonso. *La Población Negra en América*. Bogotá: Codice Ltda, 2000.
- Haggerty, Richard A. ed. *Dominican Republic: A Country Study*. Washington: GPO for the Library of Congress, 1989. <<http://countrystudies.us/dominican-republic/>>
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Identity:Community, Culture,Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- Halperin, Laura. *Narratives of Transgression*. Dis. U of Michigan, 2006. Impresa.
- Herold Edward Rafael García y Tony DeMoya. "Female Tourist and Beach boys: Romance or Sex Tourism." *Annals of Tourism Research*. 28.4 (2001): 978-97.
- Howard, David. *Coloring the Nation*. Boulder: Signal Books Limited, 2001.
- Iturrondo, Milagros. *Voces quisqueyanas en Borinquen*. San Juan, Puerto Rico: First Book Publishing, 2000.

- Jaramillo, N and P McLaren. "Rethinking Critical Pedagogy: Socialismo Nepentla and the Spectre of Che." Denzin, N K, Lincoln, y otros. *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2008: 191-210
- Kempadoo, Kamala. *Sun, Sex and Tourism*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1999.
- Knight, Melvin. *Los Americanos en Santo Domingo*. Santo Domingo: Editora de SD, 1980.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke UP, 2003.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. New York: Columbia UP, 1982.
- Krohn-Hansen, Christian. "Masculinity and the Political among Dominicans: 'The Dominican Tiger'." *Machos, Mistresses and Madonnas*. Ed. Marit Meelhuus Kristi New York: Verso, 1996.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. *Queer Ricans*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2009.
- Lennon, María. "Sex Tourism for the Ladies." 8 de junio del 2011. <<http://blog.bt-store.com/sex-tourism-for-theladies>> .
- Levins Morales, Aurora. "Healing Justice and the Potential Community Based Service." 16 de junio del 2011 <<http://www.auroralevinsmorales.com/1/post/2011/06/healing-justice-and-the-potential-for-community-based-science.html>>
- Lipsitz, George. "Like crabs in a barrel," *American Studies in a Moment of Danger*. Minneapolis: U of Minnesota, 2001. 117-38.
- Lora, Félix Manuel. *Encuadre de una identidad audiovisual*. Santo Domingo: Valdivia, 2007.
- Martínez San Miguel, Yolanda. *Caribe two ways*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.
- McGregor, Wise J. *Cultural Globalization*. Blackwell: Oxford, 2008.

- Meléndez, Mariselle. "Visualizing Difference the Rhetoric of Clothing in Colonial Latin America." *The Latin American Fashion Reader*. Ed. Regina Roots. New York: Berg, 2005. 17-30.
- Moya Pons, Frank. *Después de Colón*. Madrid: Ed. Alianza, 1987.
- Ong, Aihwa. *Flexible Citizenship*. Durham: Duke UP, 1999.
- Paget, Henry. *Caliban's Reasons*. New York: Routledge, 2000.
- Palacios, Agustín. "Understanding Coloniality of Power."
<<http://www.chicanolatinostudies.net/docs/coloniality.pdf>>.
- Palmer- López, Sandra. "Rosario Ferré y la generación el 70: Evolución estética y literaria." *Acta Literaria* 27, 2002: 157-169.
- Pascual Morán, Vanessa y Delia Ivette Figueroa. *Islas sin fronteras*. Carolina, PR: First Book Publishing, 2000.
- Pérez, Loida Maritza. *A Penguin Reader's Guide to Geographies of Home*. New York: Penguin Books, 1999
- . *Geographies of Home*. New York: Penguin Books, 1999.
- Perkinson, Kim. "Ogou's Iron or Jesus' Irony: Who's Zooming Who in Diasporic Possession Cult Activity?" *The Journal of Religion*. 81. 4 (2001): 566-594.
- Pruitt, D., y S. LaFont. "Love and Money: Romance Tourism in Jamaica." *Annals of Tourism Research*. 22 (1995): 422-40.
- "psicosomático." *Merriam-Webster Dictionary Online*. Merriam Webster, 2012. Web. 3 de septiembre del 2012.

- Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. E. Lander, ed. Caracas: FACES/UNESCO, 2000. 281-348.
- Rodó, Enrique. *Ariel*. Ed. Belén Castro. Madrid: Cátedra, 2000.
- Rorda, Eric Paul. *The Dictator Next Door*. Durham: Duke UP, 1998.
- Rose, Gillian. *Visual Methodologies*. London: Sage, 2001.
- Salomón, Michael. *The Literature of Misogyny in Medieval Spain*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Sánchez-Taylor, Jacqueline. "Dollars are a Girl's Best Friend." *Sociology*. 35.3 (2001): 749-64
- Sanky panky*. Dir. Enrique Pintor. Perf. Fausto Mata, Zdenka Kalina, Tony Pascual y Aquiles Correa. PLM, 2007. Película.
- Santos Febres, Mayra. "20. aquí al fondo danzan con celajes." *Boat people*. San Juan: Ediciones Callejón, 2007.
- Scaer, Robert C. *The Body Bears the Burden*. New York: The Haworth Medical Press, 2007.
- Sosa, José Rafael. "'La crítica profesional debe mejorar tanto como nuestro cine' ". *El Nacional*. 13 de feb.2009 <www.elnacional.com.do/nacional/2009/2/13/7534/aaaa>.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism & The Interpretation of Culture*. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds. London: Macmillan, 1988. 271-313.
- . *In Other Words*. New York: Routledge, 1987.
- Sweetser, Eve. "Blended spaces and performativity." *Cognitive Linguistic*. 11(2000): 305-335.

- Swedberg, Richard. "Socioeconomics and the 'New Battle of the Methods': Towards a Paradigm Shift?" *Culture and Politics*. Ed. Lane Crothers and Charles Lockhart. New York: St. Martin's Press, 2000. 381-92.
- Toliver Richardson, Jill. *Narratives of Displacement*. Dis. City U of New York, 2008.
- Tomé, Patricia. "De amores y fundaciones transnacionales: la dominicanidad cinematográfica desde Punta Cana hasta *Nueva Yol*." *Cinema paraíso*. Eds. Patricia Tomé y Rosana Díaz-Zambrana. San Juan: Isla Negra, 2010.
- Trigo, Benigno. *Subjects of Crisis*. Hanover: Wesleyan UP, 2000.
- Trouillot, Michel-Ralph. *Silencing the Past*. Boston: Beacon P, 1995.
- Waters, Mary C. "Racial and Ethnic Identity Choices." *Black Identities*. Cambridge: Russel Sage Foundation, 1999. 44-93.
- Wilentz, Gay. *Healing Narratives*. New Jersey: Rutgers UP, 2000.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford UP, 1983.
- Vega, Ana Lydia. *Encancaranublado*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1983.